

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Periodismo I**



**TESIS DOCTORAL**

**La primacía de la información en la escritura de viaje**  
**Estrategias narrativas del escritor viajero**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Juliana González Rivera**

**Director**

**Pedro Sorela Cajiao**

**Madrid, 2018**



RIVERA

GONZÁLEZ  
Juliana

cc. Información

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Periodismo I



LA PRIMACÍA DE LA INFORMACIÓN  
EN LA ESCRITURA DE VIAJE  
ESTRATEGIAS NARRATIVAS DEL ESCRITOR VIAJERO

TESIS DOCTORAL

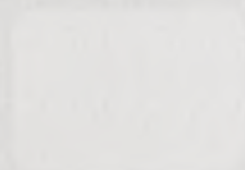
JULIANA GONZÁLEZ RIVERA

JULIANA GONZÁLEZ RIVERA

T 34589

2013







UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

# LA PRIMACÍA DE LA INFORMACIÓN EN LA ESCRITURA DE VIAJE

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DEL ESCRITOR VIAJERO



TESIS DOCTORAL  
DIRIGIDA POR EL PROF. DR. PEDRO SORELA CAJIAO

AUTORA: JULIANA GONZÁLEZ RIVERA

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO I

2013





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5330424908

146964186



*El viaje está por terminar ¡oh, desventura!*

Sergio Pitol (El viaje)

*J'ai pitié de celui-là seul  
qui se réveille dans la grande nuit patriarcale  
se croyant abrité sous les étoiles de Dieu,  
et qui sent tout à coup le voyage.*

Saint-Exupéry (Ciudadela)

*En los ojos del perro se aleja el barco y comienza el viaje.*

*No hay llegada, viaja quien sabe irse.*

Pedro Sorela (Historia de las despedidas)

*La chaise est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres.*

*Fuir ! Là-bas !*

*Fuir !*

Mallarmé (Brise Marine)

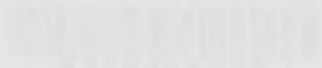


THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY



UNIVERSITY OF CHICAGO



5850434208

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

THE

UNIVERSITY OF CHICAGO



## TABLA DE CONTENIDO

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>10</b>
1.1 Presentación.....	10
1.2 Objetivos.....	14
1.3 Justificación.....	15
1.4 Hipótesis y preguntas de investigación.....	17
1.5 Metodología.....	18
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>24</b>
2.1 El viaje: idea y acción .....	24
2.1.1 <i>El viaje como metáfora</i> .....	24
2.1.2 <i>Conocimiento viene de viaje</i> .....	27
2.2 El viajero y sus tipos.....	35
2.2.1 <i>La búsqueda define al viajero</i> .....	43
2.2.2 <i>Viaje y mito: la estructura mítica del héroe</i> .....	45
2.2.3 <i>Motivaciones del viajero</i> .....	48
2.2.3.1 <i>Recompensa</i> .....	51
2.2.3.2 <i>Instrucción</i> .....	55
2.2.3.3 <i>Placer – Exotismo – Alteridad</i> .....	61
2.2.3.4 <i>Necesidad / Obligación</i> .....	69
2.2.4 <i>El escritor de viajes</i> .....	83
2.3 La escritura del viaje.....	95
2.3.1 <i>Tipología</i> .....	104
2.3.2 <i>Dicotomía: Verdad vs. Verosimilitud</i> .....	116
2.3.3 <i>Poética, retórica y pragmática del libro de viaje</i> .....	133
<b>ANÁLISIS .....</b>	<b>155</b>

3.1 La escritura de viaje como texto informativo .....	155
3.1.1 <i>El viaje como información</i> .....	156
3.1.2 <i>El periodismo de viajes</i> .....	161
3.1.2.1 Crónica literaria, crónica viajera .....	168
3.1.2.2 ¿Inventaron la crónica los modernistas?.....	178
3.2 El tratamiento de la información en la escritura de viaje. Repaso histórico.....	195
3.2.1 <i>El viaje en el origen de la narración</i> .....	196
3.2.2 <i>Escritura de viaje en las antiguas Grecia y Roma</i> .....	208
3.2.2.1 Ficciones viajeras.....	211
3.2.2.2 Relatos testimoniales .....	218
3.2.3 <i>Textos de viaje en la Edad Media</i> .....	239
3.2.3.1 Relatos de nórdicos, chinos y árabes.....	241
3.2.3.2 Guías de mercaderes, peregrinos y bestiarios.....	251
3.2.3.3 Las relaciones: misioneros y embajadas.....	259
3.2.3.4 Viajeros testimoniales .....	263
3.2.3.5 Viajes imaginarios y el viaje como tema de ficción.....	269
3.2.4 <i>Crónicas de Indias e Historias del descubrimiento americano</i> .....	276
3.2.4.1 El almirante que descubrió América por haber leído a Marco Polo.....	276
3.2.4.2 Las crónicas de Indias.....	288
3.2.5 <i>Siglos XVI-XVIII: Escritores viajeros, de gabinete, científicos y mentirosos</i> .....	298
3.2.6 <i>Siglo XIX: románticos, exploradores, paseantes y periodistas</i> .....	319
3.2.6.1 El viaje romántico: el conocimiento ya no es completo sin el sentimiento.....	319
3.2.6.2 Lo exótico: relatos de África y el problema de Oriente y España.....	330



3.2.6.3 Crónica de viaje en publicaciones periódicas .....	344
3.2.6.4 Los viajes de ficción de viajeros reales .....	350
3.2.7 <i>El viaje contemporáneo: del exilio al viaje inmóvil</i> .....	358
3.2.7.1 Ficciones, literatura antropológica y escritores-viajeros....	358
3.2.7.1 Viajeros contra turistas .....	377

### **3.3 ESTRATEGIAS NARRATIVAS DEL VIAJERO Y CARACTERÍSTICAS INFORMATIVAS DE LA ESCRITURA DE VIAJE.....388**

3.3.1 <i>Funciones, formas e intenciones del discurso viajero</i> .....	394
3.3.2 <i>Dispositivo: soportes, títulos, leads y «las 5 preguntas»</i> .....	402
3.3.2.1 Los soportes verosímiles del texto de viaje .....	402
3.3.2.2 Las cinco preguntas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué.....	419
3.3.3 <i>Objetividad y credibilidad</i> .....	423
3.3.3.1 Declaración de intenciones .....	426
3.3.3.2 Impotencia comunicativa.....	432
3.3.3.3 El recurso de las fuentes como prueba de verdad.....	440
3.3.3.4 La intertextualidad como verosimilitud .....	444
3.3.4 <i>La importancia del narratario</i> .....	455
3.3.5 <i>La actualidad en el relato de viaje</i> .....	470
3.3.6 <i>El viajero como traductor</i> .....	487
3.3.6.1 La importancia de nombrar .....	490
3.3.6.2 Técnicas de precisión: comparación, descripción, tópicos	500
3.3.7 <i>El viajero como testigo</i> .....	516
3.3.7.1 El yo como garante de la verdad.....	516
3.3.7.2 El «yo» que legitima una mentira (o media verdad).....	531
3.3.8 <i>Fotografía, ilustración y dibujo: la imagen como verosimilitud</i> .....	547
3.3.8.1 El mapa imperfecto .....	547

3.3.8.2 Objetividad y subjetividad en la ilustración y el dibujo del viajero.....	553
3.3.8.3 La fotografía.....	565
3.3.9 <i>El diálogo entre cercanía y lejanía: el relato de viaje como información pertinente</i> .....	574
3.3.9.1 Crisis del viaje y del mito: la información pone en crisis la narración.....	585
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>595</b>
4.1 El relato de viaje como información.....	595
4.2 El relato de viaje como crónica.....	604
4.3 Características informativas y recursos de verosimilitud del texto de viaje: estrategias narrativas del viajero.....	610
4.4 ¿Es el relato de viajes un género exhausto?.....	629
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>639</b>
<b>GENERAL SUMMARY.....</b>	<b>642</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>644</b>



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Presentación

¿Cómo informa el viajero? ¿Qué estrategias narrativas utiliza, el escritor de un viaje, para persuadir a su lector de que una travesía o aventura es cierta, tiene valor y merece ser contada? ¿Podría, el relato de viaje, estar en los orígenes de la información y tener importancia en la evolución del periodismo escrito y de géneros como la crónica y el reportaje? ¿Cómo, históricamente, ha abordado *el dato* esta escritura? ¿Las técnicas de su narrador son informativas?

En estas preguntas comienza esta investigación, y en una más: si el escritor de viaje convence a su lector con una visión subjetiva o una verdad incompleta, si en su texto hay exageración, prejuicio, imaginación, se engrandecen personajes o hazañas, hay manipulación, plagio, falsas memorias y mentiras, ¿tiene, ese relato, valor informativo?

Desde siempre, quienes se han alejado más allá de las fronteras de su territorio conocido han regresado para contar sus historias traídas del otro lado de la pradera, los mares, los picos de las montañas, de la tierra a la luna. Los viajeros han dado cuenta de sus gestas diciendo unas veces la verdad, otras no tanto, y ha dependido por lo general de quien le escucha o lee catalogar ese relato como cierto o falso: "indague en las razones que los escritores pueden tener para engañarse a sí mismos, para engañarle a usted. Sea crítico: de lo contrario sucederá que acabemos por darle a la mentira y a la verdad el mismo grado de autoridad"<sup>1</sup> (Dufresnoy cit. en Adams, 1980: 223).

Se parte de la hipótesis de que la verdad del narrador viajero nunca es completa. Esa es una idea que late en la teoría general del relato de viaje, pero también tras la lectura de cualquier libro de este tipo. En ocasiones engaña a propósito, como quienes escribieron de circunvalaciones al globo o a un país sin casi haber salido de su despacho –el mentiroso Daniel Defoe, por ejemplo–, o aquellos que inventaron bestiarios y relatos poblados de seres maravillosos, tierras

---

<sup>1</sup> "Seek the reasons that writers may have for deceiving themselves, for deceiving you. Be critical: Otherwise it will come to pass that people will give to the truth and to the lie the same degree of authority". DUFRESNOY, Lenglet (1713): *Méthode pour étudier l'histoire*. París, Chez Jean Musier.

Todas las traducciones son de la investigadora salvo que se indique lo contrario. Se incluirá a pie de página el texto en su idioma original.



prometidas, pájaros que nacían de los árboles, unicornios, plantas milagrosas, gigantes y nativos de más de ciento cincuenta años. Pero otras veces ese escritor miente o propone un equívoco sin intención de hacerlo. El prejuicio, la exageración, el desconocimiento, las barreras idiomáticas, el encuentro con el Otro –la alteridad– y las dificultades físicas inherentes a todo viaje son algunas de las trampas que lo llevan a contar una media verdad.

Sin embargo, no se trata de hacer un catálogo de mentiras, ni de desvelar impostores –eso ya lo han hecho con éxito teóricos como Percy G. Adams en su libro *Travelers and travel liars*–, sino de determinar cómo informa el viajero, qué lo lleva a mentir cuando lo hace y si, a pesar de su mentira, informa. Se trata, en última instancia, de verificar si las técnicas que ha utilizado el narrador de viaje desde que conocemos de su existencia tienen alguna relación –poca o mucha– con los orígenes de la profesión periodística o, más bien, de géneros como la crónica y el reportaje. Dilucidar, a fin de cuentas, si la verdad estuvo antes que la ficción, o fue al contrario.

Y es que si Adams, además de desenmascarar viajeros mentirosos, consiguió demostrar la importancia categórica del relato de viaje en los orígenes y evolución de la novela como género<sup>2</sup>, el carácter referencial de este tipo de textos hace pensar que no está lejos de tener también un papel determinante en el nacimiento y desarrollo de lo que hoy se denomina periodismo literario o narrativo.

Porque cuando se habla del relato de viaje nadie duda del carácter bifronte de esta escritura. Se sabe que tiene valor como testimonio, que es búsqueda, exploración, método científico y fuente de conocimiento. Al viaje, a su relato, se le reconoce tanto dentro de la historiografía y la geografía como en la literatura, y su carácter fronterizo, paraliterario, híbrido, escindido entre la vivencia y lo que se conoce como «el arte de la ficción», hace difícil su clasificación y tipología. Como explica Luis Alburquerque:

---

<sup>2</sup> En su libro *Travel literature and evolution of the novel*, Adams asegura que la novela, que emerge como tal entre los siglos XVII y XVIII, fue desde el comienzo un organismo insaciable, en evolución, que se nutrió de otros géneros para su formación, entre ellos, de la épica, el romance, la historia (en sus múltiples formas de narrativa factual: autobiografías, memorias, cartas, etc.), el drama, el periodismo y, especialmente, la literatura de viaje. El viaje picaresco, el de formación, y los relatos de viajeros de todo tipo –escritos por soldados, misioneros, hombres del mar, embajadores y conquistadores–, contribuyeron al desarrollo de la novela, al punto que, en su opinión, la prosa de ficción y el relato de viaje evolucionan de manera simultánea, se adeudan entre sí y por lo general se asemejan en forma y contenido (Cf. Adams, 1983: 16-36 y 279).



Es un tipo de texto peculiar por su forma, que privilegia al mismo nivel dos funciones del discurso: la representativa y la poética. "Por un lado, son libros de carácter documental, cuyas referencias geográficas, históricas y culturales envuelven de tal manera el texto que determinan y condicionan su interpretación; pero a la vez, su carga literaria es indiscutible [...] y se apartan del puro dato histórico para llamar la atención sobre el mensaje mismo" (Alburquerque: 2006: 70).

Pero más allá de los niveles del discurso y las funciones del texto de viaje –que se abordarán aquí como marco teórico– en esta investigación interesa el valor informativo de esta escritura. El viaje está en el origen del conocimiento, es producto de la experiencia y por eso es objeto –y sujeto– de información. El viaje es fuente, es un hecho noticiable y, en su momento, su relato es actual, pertinente, y está escrito por un autor que muy probablemente al dar cuenta del periplo ha pretendido informar.

Es importante señalar desde el comienzo que en esta investigación se utilizan los términos *relato*, *texto* o *escritura* de viaje y no *literatura* ni *crónica*. Es una elección metodológica premeditada. Hablar de *crónica de viaje* limitaría el corpus textual a este género periodístico y hablar de *literatura* presupone una categoría muy difusa que entraría en el terreno de la valoración artística y discursiva. El trabajo tampoco se circunscribe al denominado *periodismo de viajes* en la medida en que se abordará la información de la escritura de viaje en general (e históricamente la mayoría de los relatos viajeros no se han considerado periodismo o no entran directamente en esa categoría). Por eso interesan aquí tanto los textos de valor netamente documental y sin pretensión estilística como sus contrarios; viaje reales, testimoniales o literarios; cartas de mercaderes del siglo XII o blogs de viaje de los que abundan hoy en internet; el *Poema de Gilgamesh*, las alegorías de Swift, las mentiras de Defoe, los viajes fantásticos de Verne, las guías de los primeros peregrinos, los relatos de piratas y los *mirabilias*<sup>3</sup>. Cualquiera "donde «relato» es el aspecto formal y el «viaje» nos da el eje temático" (López de Mariscal, 2006b: 21). Y ello con el objetivo de que las conclusiones que aquí se propongan puedan ser válidas para unos y otros textos.

También hay que decir que en este trabajo tiene importancia tanto el relato como su escritor. ¿Quién es el narrador de viaje? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Escribe para informar, o no? Para resolver esas preguntas se abordarán tanto

---

<sup>3</sup> Aquellos hechos extraordinarios, maravillosos o objeto de asombro de los que dio cuenta la literatura y los relatos de viaje en la Edad Media: fenómenos sobrenaturales, formas extrañas de la naturaleza y seres excepcionales, monstruosos o de extrema belleza.



escritores que ha vivido el viaje como aquellos que lo cuentan de oídas o lo inventan. Se trata de una aproximación al viaje a través de los autores, sí, pero no sólo de los relatos probadamente ciertos, vividos, sino explorando también su cabeza fecunda, impostora, prejuiciada, alegórica o superficial.

De este modo, en esta tesis la aproximación a la información se hace desde un corpus enorme y unas cuantas mentiras, o, si se prefiere, de las medias verdades del escritor viajero. Por ello, al abordar el carácter informativo del género, su evolución e importancia en el desarrollo del periodismo escrito, es necesario un repaso de los principales textos de viaje y sus narradores, así como de las principales farsas históricas que éstos han propiciado o ayudado a construir: la leyenda negra española, las maravillas medievales, la "invención" de Oriente y de América, entre otras. Todo ello para comprender de qué manera se ha abordado la información en estos relatos a lo largo de la historia, cómo ha sido el tratamiento del *dato*.

Esta revisión abarca desde el viaje en los orígenes de la escritura con el *Poema de Gilgamesh* a los héroes, dioses y hombres que viajaron en las antiguas Grecia y Roma; de los mercaderes, comerciantes, embajadores, caballeros y peregrinos medievales a los *mirabilias*; del descubrimiento de América a la Segunda era de los Descubrimientos con sus relatos de científicos, marineros y piratas; del Renacimiento a Don Quijote; de la concepción del viaje de Voltaire, Locke, Descartes, Rousseau y Montesquieu al *Grand Tour* y el Siglo de las Luces; de los románticos a los postrománticos, de Flaubert a Nerval, a Stendhal, a Dumas; de la modernidad y Revolución Industrial –con sus trenes, globos y otros avances científicos que revolucionaron el viaje– a los grandes exploradores del siglo XIX y comienzos del XX, pasando por el reparto de África, las grandes guerras y los exilios, para finalizar en el turismo de masas, los corresponsales de prensa y el viaje inmóvil.

Este repaso, el del análisis del tratamiento de la información en el relato de viaje a lo largo de la historia, será el que permita desarrollar un enfoque novedoso dentro del campo de estudio: establecer cuáles son las características informativas de esta escritura, verificar qué técnicas empleadas por su escritor pueden ser consideradas de persuasión y verosimilitud y determinar el papel que ha tenido el viaje y su escritura en el origen de la información y en la evolución del periodismo y sus géneros narrativos. Porque al identificar y sistematizar las estrategias del



narrador viajero –cómo utiliza la descripción, la primera persona, las fuentes, la retórica y los tropos–, será posible comprobar si esos recursos, además de ser artificios propios del arte de la ficción, funcionan dentro del texto de viaje como procedimientos informativos que, quizá, sean el origen de los que emplea hoy el periodismo en géneros como la crónica y el reportaje.

Si la investigación de la argentina Sofía Carrizo Rueda sobre la *Poética del relato de viaje* (1997) supuso un importante avance en este campo del conocimiento, esta tesis pretende aportar en lo que respecta a su condición documental y a su retórica, al abordar todos esos elementos que hacen verosímil esta escritura y que, como consecuencia de dicha verosimilitud, el género puede unas veces ser y otras parecer información.

## 1.2 Objetivos

Determinar la relación histórica entre viaje e información y la trascendencia de la escritura del viaje en el origen y evolución de ciertos géneros periodísticos es el principal objetivo de esta investigación. Para ello se identificarán las técnicas de persuasión y los recursos de verosimilitud que emplea el escritor de viajes, con el fin de comprender si esas estrategias narrativas pertenecen exclusivamente al campo de la ficción o, por el contrario, pueden catalogarse como informativas. Finalmente, asumiendo que lo que cuenta el viajero es una verdad incompleta o un engaño premeditado, verificar si esa mentira tiene algún valor informativo.

El objetivo general de esta tesis doctoral se desarrolla a partir de los siguientes objetivos específicos:

- Plantear la investigación a partir de la definición de conceptos como «viaje», «información», «escritor viajero» y «escritura de viaje», puntos de partida para un nuevo enfoque en el campo de estudio.
- Definir el viaje como hecho informativo, demostrar el valor documental de la escritura de viaje en sus múltiples manifestaciones y explicar el dilema ficción-realidad que atañe al género.
- Determinar la importancia del viaje y su relato en el origen de la información y en la evolución del periodismo y sus géneros narrativos.



- Realizar una aproximación al relato de viaje desde su aspecto informativo-referencial<sup>4</sup>, analizando aquellos elementos que pueden considerarse propios de un texto informativo: identificar las fuentes, el tratamiento de los datos, la actualidad, la verdad, objetividad, pertinencia, las cinco preguntas -Ws en inglés por *what, who, when, where, why*- (qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué), entre otros.
- Establecer el carácter del escritor de relatos de viaje, sus motivaciones y su condición de informador o testigo.
- Repasar el corpus textual histórico de este tipo de escritura, analizando de qué manera se relatan los hechos y cómo es el tratamiento del dato y la información en las distintas épocas.
- Revisar la responsabilidad del relato de viaje en la construcción de ciertas -o falsas- realidades históricas.
- Identificar los recursos de persuasión y verosimilitud que emplea el narrador para dar cuenta de un viaje: el uso de la primera persona, los tiempos narrativos, el problema de narrar lo inenarrable, la descripción, las fuentes, los soportes, entre otros.
- Determinar si tiene valor informativo la media verdad del escritor viajero.
- Identificar qué técnicas de las que componen la retórica del relato de viaje pueden ser antecedentes de las estrategias textuales del periodismo narrativo.
- Demostrar, en textos de viaje de diverso tipo, la presencia de dichos recursos retóricos.

### 1.3 Justificación

Ha habido más esfuerzos por identificar las mentiras del relato de viaje y establecer sus características como género literario que por profundizar en el valor informativo de este tipo de textos. Si bien se reconoce de sobra su carácter

---

<sup>4</sup> Nos referimos a las funciones de la comunicación enunciadas por Roman Jakobson: la *expresiva* (el mensaje tiene por referente el emisor y en sus emociones), la *apelativa* (para hacer actuar: orden, consejo, ruego, rechazo, prohibición), la *referencial* (explica, precisa, enseña, da cuenta de algo en concreto y utiliza referentes: fuentes, lugares, datos, cifras) y la *poética* (el significante importa tanto o más que el significado, la manera de decir se impone sobre el contenido) (Casals, 2005: 79-81).



referencial, la prioridad ha sido ahondar en su dicotomía realidad/ficción, experiencia vivida/creación novelada, y los teóricos de este campo llevan años –casi un siglo– esbozando distintas tipologías para intentar diferenciar un texto de viaje de lo que no lo es. Aún hoy, gracias a trabajos como el de Sofía Carrizo Rueda (1997), sigue abierto el debate que pretende establecer su poética, un esfuerzo que han hecho no pocos investigadores al intentar delimitar aquellos aspectos que hacen de esta escritura un género con identidad propia, algo que muchos todavía ponen en duda<sup>5</sup>.

Sin embargo, todavía está pendiente una revisión desde un enfoque meramente informativo, uno que piense en el viaje como lo que suele ser casi siempre: información, fuente de conocimiento, aproximación y búsqueda de la verdad –la verdad en sus múltiples formas–; uno que aborde esta escritura desde su tratamiento histórico del dato y del hecho real. Y ello porque quizá no se le ha reconocido todo su valor e importancia en el nacimiento del periodismo escrito y en la evolución de ciertos géneros informativos.

Por eso aun cuando tantas disciplinas han analizado de manera aislada y fragmentaria algunas de las características textuales que configuran el relato de viaje, esta investigación propone una aproximación a su retórica desde un nuevo enfoque: cómo sus estrategias narrativas más que embellecer o ejercer una función estética, tienen una pretensión informativa, de verosimilitud y persuasión. Es cierto que ya se han identificado buena parte de los recursos estilísticos y las técnicas más relevantes que emplea el narrador de viajes, y mucho se ha hablado de los conceptos de viajero, narrador, cronista, de la verosimilitud, las motivaciones del viaje narrativo, los tropos y el uso de la primera persona, entre otros aspectos. Pero aún no hay un discurso común, no existe un catálogo de esas técnicas de persuasión que hacen verosímiles todos los relatos de viaje. De ahí que sea oportuno tanto catalogar en un solo corpus aquellas que ya se han identificado así como intentar encontrar nuevos recursos y profundizar en todos ellos.

Este trabajo tiene entonces una pertinencia concreta en lo anterior: un nuevo enfoque desde la perspectiva informativa, un posible avance en el campo de estudio y una aproximación a la retórica del relato de viaje que atañe no sólo a la literatura

---

<sup>5</sup> Sobre el relato de viaje como género: Vid. *Infra*. Capítulo 2.3: *La escritura de viaje*.



sino que puede estar en los orígenes de la información, la construcción del texto periodístico y la evolución del periodismo y sus géneros.

Esta tesis se presenta como memoria para optar al título de Doctor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y se desarrolla a partir de las líneas de investigación propuestas por este posgrado, concretamente el análisis del mensaje informativo y el análisis y evolución de la escritura literaria y periodística.

### **1.4 Hipótesis y preguntas de investigación**

La relación histórica entre los viajeros que han narrado sus desplazamientos y los orígenes del periodismo parece un hecho evidente. Desde Herodoto, padre de la Historia desde que Cicerón le adjudicara el título, y padre del reportaje desde que Kapuscinski hiciera lo propio, tenemos informe y narración de lo que sucede más allá de nuestro territorio gracias a quienes han salido de viaje. Como dijo en su día Walter Benjamin: "La noticia de la lejanía se le confía al viajero" (1998: 113). Esa afirmación, junto con los estudios que han determinado la influencia del relato de viaje en el origen y evolución de géneros ficcionales como la novela, hacen pensar que el *récit de voyage* estaría también en los registros de paternidad de lo que se entiende como información y de ciertos géneros informativos. De esa hipótesis partimos, ahí comienza este viaje.

Pero es posible que el primer reproche a esa idea venga del vínculo ineluctable entre información y veracidad. Es sabido que la verdad del narrador de viaje nunca es completa y que sus mentiras, deformaciones de la realidad y su responsabilidad en la construcción de ciertas falsedades históricas podrían entrar en contradicción con aquello de que la información prima en los textos del escritor de viaje. Sin embargo, esa antítesis da cabida a una hipótesis adicional: quizá esa verdad incompleta del escritor de viaje tiene valor informativo. El viajero puede informar al mentir.

En la base de esta tesis hay, pues, viajes, viajeros y textos que dan cuenta de esos viajes. En ese marco amplio, algunas preguntas sirven para delimitar la investigación:



¿Qué es el viaje? ¿Cuál es su relación histórica con el conocimiento? ¿Cómo se aborda la información en el relato de viaje y cuáles son sus características dentro del texto? ¿Quién es el viajero y cuáles son sus motivaciones? ¿Tiene éste la pretensión de informar cuando da cuenta de su experiencia? ¿Qué estrategias narrativas y qué recursos de verosimilitud utiliza? ¿Qué entendemos por «información»? ¿Cómo se define la «escritura de viaje» y de qué da cuenta? ¿Es posible encontrar el viaje y su escritura en los orígenes de géneros como la crónica y el reportaje? ¿Prima la función referencial sobre las características literarias de esta escritura? ¿Cuáles son y cómo funcionan los elementos informativos en este tipo de textos –las fuentes, la verdad, actualidad, objetividad, pertinencia–? ¿A qué responden las preguntas del «qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué» en el relato de viaje? ¿Qué importancia tiene la experiencia del viaje en la narración? ¿Es posible otorgar valor informativo a la media verdad o la mentira del viajero?

Como suele ocurrir con el relato de viaje, concederemos a su narrador el beneficio de la duda. En un primer momento, el lector de un viaje se pregunta: ¿será cierto? Aquí lo haremos en un sentido similar: ¿es informativo? Y es que en esa invitación al asombro que es la escritura de viaje, desde esa ventana abierta a otros mundos que de entrada creemos posibles, abordaremos a partir de este momento la dimensión informativa de lo que nos han contado los viajeros, no tanto desde la verdad sino desde sus recursos retóricos y de verosimilitud: esas estrategias narrativas que hacen que, en principio, no desconfiemos de sus palabras. Luego, luego ya es otra historia. O es historia.

### **1.5 Metodología**

El tema del viaje es tan amplio que delimitar la tesis a marcos razonables ha sido el primer reto a superar en esta investigación. En primer término, decidimos circunscribirnos a su relato, pero es evidente que resulta tan inabarcable como lo anterior. Ajustamos entonces un poco más la mira, procurando centrar el interés sólo en la escritura del viaje como información, lo cual va cerrando el espectro pero no termina de acotarlo a términos razonables.

Descartada la posibilidad de atenerlos sólo a un viajero en concreto, a un determinado periodo histórico o a un género en particular –cuestiones de gustos personales de la investigadora y el director, que prefieren afrontar una tesis



panorámica- no queda otro camino que empezar la andadura mediante un método exploratorio que si bien suele emplearse para temas en los que todavía no hay nada escrito, precisamente por la misma razón es eficaz para aquellos en los que todo parece estar dicho. Las intuiciones iniciales se van cayendo en las primeras lecturas, y otras se van afianzando con el transcurrir de la investigación.

El trasegar es más o menos el siguiente: definir primero el viaje, en términos generales, hasta ir centrando la lupa en el viaje humano y su relación con el conocimiento. A continuación, antes de abordar la escritura de viaje, nos remontaremos a los orígenes, al mito, y con él emprendemos el camino de la mano del héroe, un viajero, que nos explica la aventura, las motivaciones de quien sale de viaje, las etapas propias del camino y sus características. Así, llegados al relato del desplazamiento, nos preocuparemos por estudiar sus tipologías, distinguiendo el relato de viaje como género y sus aspectos retóricos, poéticos y pragmáticos. A partir de ahí haremos una revisión de teoría de la información y de los géneros periodísticos que se acercan al relato de viaje, para luego intentar reconstruir, en un repaso histórico, el tratamiento de la información en este tipo de textos. Rastreadremos la huella de los primeros viajeros y nos detenemos en detalle en cada uno de los periodos de la historia en los que esos viajes se inscriben para ver hasta que punto prima o no la información en los relatos.

Somos conscientes de la desmesurada revisión bibliográfica, tanto teórica como literaria, desde los sumerios hasta nuestros días. Por ello hay que aceptar y aclarar que no se trata de un repaso de carácter exhaustivo de ninguno de los temas en los que se enmarca y apoya este trabajo: ni del relato de viaje como tal, ni de la crónica periodística en su dimensión histórica y evolutiva, ni en lo relativo a la teoría de la información. El corpus de la literatura de viaje es tan extenso que como dato indicativo basta decir que sólo entre 1501 y 1551 se publicaron cerca de novecientos libros de viaje relacionados únicamente con el viaje a Turquía -si abarcamos todo el siglo XVI la suma es de más de dos millones de títulos- (Goytisolo, 1989: 9). Percy G. Adams habla de más de cien colecciones de viajes solo entre 1660 y 1800, donde cada una incluía desde veinte hasta cien volúmenes (1980: 88). Y la *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal* del francés Raymond Foulché-Delbosc (1896) registra ochocientos cincuenta y ocho títulos, doscientos setenta de los cuales son viajes por España sólo entre 1780 y 1850, una colección que según Manuel Bernal, dista mucho de haber reunido todos los relatos que se



escribieron (2007: 80). Hoy el corpus teórico sobre esta escritura es casi tan amplio como el de los libros de viaje propiamente dichos.

Dicho esto, y dado que hasta hoy se han analizado de manera separada los conceptos que aquí trataremos como marco teórico –el viajero, el viaje, el narrador, el cronista, la verosimilitud, las motivaciones del viaje narrativo, las fuentes, la intertextualidad, el narratario, la objetividad, entre otros elementos– lo que haremos será utilizar un método exploratorio que nos permita aplicar todas esas nociones en la delimitación de los elementos informativos de la escritura del viaje. Por tanto, la selección y recopilación de documentación no pretende agotar las fuentes y mucho menos llegar a verdades absolutas. De este modo, partimos de una revisión de la bibliografía más reciente sobre la dicotomía entre ficción y no ficción en los libros de viaje: estudios teóricos individuales, monográficos, resultados de congresos y publicaciones de grupos de investigación, textos que garantizan la actualidad y la vigencia de las teorías respecto a este tipo de relatos en el campo de estudio. También se realizará una revisión de la historia del periodismo en general y de sus géneros en particular, además de la lectura de los clásicos del relato de viaje, que servirán para asentar las demostraciones y apoyar los enunciados que se pretenden probar. Reconocemos lo mucho que se queda por fuera y sabemos que en aras de la visión panorámica se resta en profundidad. Pero consideramos que merece la pena por la sistematización de las estrategias narrativas del viajero que conseguiremos establecer una vez terminada la investigación, algo que, tratándose de un género narrativo, sólo puede emprenderse desde lo panorámico.

El desarrollo argumental de la tesis comenzará en las ideas generales sobre la información en el relato viajero, que sirven como pilares concretos para los diferentes capítulos, hasta llegar a lo particular, a sus características informativas y las estrategias narrativas del narrador. Lo mismo para el repaso histórico de la información en esta escritura: abordamos cada momento de la historia a partir de los textos de viaje más destacados de la época, para posteriormente intentar desentrañar su carácter informativo o ficcional.

Para desentrañar, clasificar y delimitar las características generales de la información viajera nos apoyaremos en conceptos tradicionales de la información periodística –objetividad, credibilidad, pertinencia, manejo de las fuentes, receptor, interpretación, testimonio, las cinco preguntas de un texto informativo (qué, quién,



cómo, cuándo, dónde y por qué), los elementos gráficos, entre otros-, con el fin de comprender cómo funcionan esos recursos dentro del texto de viaje y establecer su relación particular con esta escritura.

No perderemos de vista en ningún momento la pertinencia académica de la investigación: sabemos que debe versar sobre un objeto de estudio reconocible: en nuestro caso, el viaje en el origen del periodismo, las características informativas del relato de viaje y las estrategias narrativas del escritor viajero; apuntaremos aspectos que aún no han sido señalados: no se han sistematizado las características de esta escritura en tanto que información, ni los recursos de verosimilitud empleados por su narrador; y pretendemos que resulte útil para futuros investigadores en el campo de estudio, al aportar elementos que permitan verificar o bien refutar el análisis y las conclusiones.

Nuestro hilo conductor será el carácter informativo del texto de viaje. Por ello estudiaremos fenómenos dentro del corpus textual en relación con la tarea informativa y periodística, con la construcción de una imagen del mundo. Buscaremos en los relatos viajeros de todos los tiempos sus vínculos con la información: en Herodoto y Jenofonte, en Homero y Julio César, en los peregrinos y caballeros medievales, marineros nórdicos, embajadores, científicos del Siglo de las Luces, señoritos del *Grand Tour*, viajeros románticos, corresponsales escritores-viajeros y periodistas contemporáneos.

En última instancia, nuestro espectro es una aproximación al valor del viaje en el origen de la crónica y el periodismo narrativo, a los viajeros como informadores y a su presencia en el los orígenes de la profesión. De este modo, no se trata en esta investigación sobre si los escritores mintieron o no, ni de hacer catálogos de embusteros, sino de cómo transmitieron en sus textos ese espectáculo del mundo que contemplaron, cómo informaron de sus periplos. Hablaremos, pues, más de sus técnicas narrativas que de sus mentiras. ¿Cómo se cuentan los viajes? ¿Cuáles son las técnicas de persuasión del escritor viajero? Cuando el viaje es noticia es lo que nos interesa en esta investigación.

Las fuentes utilizadas serán, por tanto, primarias: libros, antologías, artículos en publicaciones periódicas y monografías, entre otros. En este punto es importante mencionar varios textos fundamentales en este trabajo, a partir de los cuales guiamos el camino por la bibliografía infinita del relato de viaje y la teoría que existe



sobre él. Nos referimos a las obras del norteamericano Percy G. Adams *Travelers and travel liars* (1980) y *Travel literature and the evolution of the novel* (1983) y el trabajo del investigador español Juan Pimentel sobre los viajes entre los siglos XVI y XVIII *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración* (2003). También serán importantes para el análisis del relato de viaje como género los planteamientos de la argentina Sofía Carrizo Rueda sobre la *Poética del relato de viaje* (1997). Y en el campo del texto de viaje informativo nos remitiremos a los estudios del sevillano Mariano Belenguer, *Periodismo de viajes, análisis de una investigación periodística* (2002) y del profesor de la Universidad de Salamanca, Pedro Eduardo Díaz Nieto, *Historia y naturaleza del periodismo de viajes* (2006).

Asimismo serán determinantes los trabajos monográficos, artículos académicos y tesis de investigadores como Nieves Soriano, Eugenia Popeanga, Joaquín Rubio Tovar, Miguel Ángel Pérez Priego, Carlos García Gual, Francisco Javier Gómez Espelosín, Ángela Bordonada, Pablo Javier Pérez López, Leonardo Romero Tobar, Manuel Lucena Giraldo, Juan José Ortega Román, Juan Fernando Villar Dégano, Fernando Carmona Fernández, Patricia Almarcegui, Alberto Manguel, Axel Gasquet, Fernando Calderón, Luis Alburquerque, Jorge Carrión, Susana Rotker, Beatriz Colombi, Edmundo O'Gorman, Stephen Shapin, Claude Lévi-Strauss, Marc Augé, Jean Richard, Attilio Brilli, Paul Fussell, John Berger, Mary Louise Pratt, Eric Leed, Edward Said, Susan Roberson, Michel Butor, Tzvetan Todorov, Francois Moureau, Ryszard Kapuscinski y Joan Fontcuberta, entre muchos otros. Nos apoyaremos en los clásicos textos estructuralistas de Genette, Barthes, Foucault y Joseph Campbell para lo que respecta al análisis del discurso. Y en temas periodísticos, en la obra de Manuel Bernal, José Acosta Montoro, Lorenzo Gomis y Albert Chillón, entre otros. Además, *El arte de la ficción* de Henry James (1994), *El Telón, ensayo en siete partes* de Milán Kundera (2005) y *El arte de la ficción* de David Lodge (1999) serán los referentes utilizados para la teoría de la ficción.

La lectura de los clásicos del género del relato de viajes será fundamental en esta tesis, además del placer que supone repasar los hitos de la escritura de viaje que coinciden, casi por lo general, con las grandes obras de la literatura occidental: el *Poema de Gilgamesh*, la *Odisea*, *El libro de las maravillas* de Marco Polo, *Don Quijote de la Mancha*, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *El corazón de las tinieblas*, entre tantas otras.



Todas las obras citadas se referirán en la bibliografía, al final de este volumen, y también se citarán a pie de página, cuando sea pertinente, otros materiales que se consideren oportunos para ampliar alguna información. Estos títulos, por ser sólo material de apoyo, no se incluirán en la bibliografía general que aparece al final de este trabajo. Asimismo, cuando se aluda a una cita indirecta, se procurará, en lo posible, referir en nota al pie el autor y la obra de la que procede.

Respecto a las traducciones, todas son de la investigadora, salvo aquellas en que se indique lo contrario. Y se procurará, en lo posible, incluir a pie de página la cita en su idioma original.

Por último, es preciso indicar que el análisis de la investigación se realizará mediante una técnica deductiva, que parte de una idea o teoría más o menos aceptada (Casals y Santamaría, 2000: 138), y de premisas generales –que serán las que expongamos en el marco teórico– para llegar a un juicio particular, a una aplicación directa de los conceptos investigados. Se hará uso del análisis de texto junto con lo que se conoce como análisis lógico-deductivo, “mediante el que se aplican los principios descubiertos a casos particulares, a partir de un enlace de juicios [...] una integración dialéctica del pensamiento de diversos autores” (López, 1984).

Esta tesis se inscribe en las líneas de investigación propuestas por este posgrado, concretamente el análisis del mensaje informativo y el análisis y evolución de la escritura literaria y periodística.



## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 El viaje: idea y acción

#### 2.1.1 El viaje como metáfora

El viaje, esa metáfora. Sinónimo de casi todo, tiene tantos significados que definirlo es prácticamente inagotable: es metáfora de la vida, de la muerte, del conocimiento, de la escritura. "Para viajar basta existir", dijo Pessoa (2010: 186); ¿y qué es, sino viaje, el trabajo de un escritor?: "su movimiento de continuo, de la idea a la marca, de la huella evocada a la escrita, su recorrido zigzagueante unas veces; recto otras" (Morrilla, 2002: 11); y "—ahora digo —dijo a esta sazón don Quijote— que el que lee mucho y anda mucho, vee (*sic*) mucho y sabe mucho—" (Cervantes, II: 246).

El viaje es una idea. Estudiarlo como disciplina no parece posible por las tantas esferas desde las que se puede abordar y por su presencia en todas las dimensiones de la vida del hombre (Gasquet, 2006: 31): social, individual, existencial, psicológica, artística. Viajar significa aventura, conquista, movimiento, iniciación, búsqueda, peregrinación, huida, éxodo, partida, regreso, cruzada, descubrimiento, exploración, cambio, creación, nomadismo, colonización, extravío, emigración, exilio, expedición científica, misión, utopía, *Grand Tour* o viaje educativo, viaje sentimental, embajada, comercio, ocio, vacaciones y turismo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Pareciera imposible abordar el viaje como disciplina, sin embargo, el escritor, crítico y viajero francés Michel Butor propuso en 1972 la «Iterología», la ciencia de los viajes, en la que desde múltiples enfoques interdisciplinarios fuese posible estudiar las diferentes formas del desplazamiento humano, su importancia, influencia y la relación entre autores, viajes, libros, lectores (Butor, 1972: 7).

También el profesor alemán Rainer Gruenter asegura que muchas de las ciencias naturales y culturales hoy son metódicamente justificables sólo como «ciencias de viaje», en tanto que, por ejemplo, las ciencias naturales no son imaginables sin los grandes viajes de los descubrimientos y las expediciones científicas y las ciencias de la cultura solo pueden abordar sus objetos de estudio mediante visitas o largas permanencias en los ámbitos de los monumentos y documentos que investigan. Gruenter aboga, como Butor, por una historia de la cultura del viaje, de cómo tecnológica, sociológica e históricamente han evolucionado los modos y formas de viajar, los medios de transporte, hospedajes y alojamientos, costes y peligros del viaje, una historia que, en su opinión, todavía no se ha escrito (1992: 97 y 108). Esa historia de la cultura del viaje la ha abordado recientemente Attilio Brilli, concretamente sobre el viaje a Italia. Referimos su libro en la bibliografía.

Por otra parte, la imagología, el método de la literatura comparada que aborda la relación entre un escritor y uno o varios países extranjeros y el impacto de éstos en su obra, es una de las disciplinas que se ocupa desde hace algún tiempo de la cuestión del viaje en la literatura (Cf. Brunel, 1986: 9).



El viaje no significa lo mismo para todos: depende del género, la raza, la condición social y la etnia, dice Susan Roberson (2001: XIV). A su vez, lo condicionan montones de factores: el medio de transporte, el protagonista, el escenario en el que se desarrolla, su objetivo o propósito, el tiempo en el que transcurre, el punto de partida y el de llegada, sus contratiempos, el resultado, el enfoque y la disciplina desde la que se aborde.

Por eso hay tantos viajes como viajeros y como teóricos han hablado de él. Los ejemplos abarcarían unas cuantas bibliotecas: el espermatozoide tras un viaje engendra la vida: cruza una frontera, penetra –sí– en un territorio desconocido, se transforma, y los mamíferos llegamos al mundo tras un primer desplazamiento desde el vientre materno. El nacimiento es nuestro primer viaje. También viajan las partículas, la luz, los astros alrededor de su estrella y hay grandes migraciones animales en la naturaleza: viaja el bacalao, la anguila, el arenque, el salmón, la sardina, la mariposa y la tortuga verde. El antílope, a través del Serengeti, las aves, en función de las condiciones climáticas; el gaviotín del Ártico anida en la Tundra, hiberna en aguas atlánticas y luego vuela de regreso al norte, y los peces migratorios, al viajar, emiten sonidos que atraviesan los cascos de los barcos y pueden despertar a los marineros (Chatwin, 2005: 505-506).

Viajes son también los de los primeros hombres que salieron de África y cruzaron el estrecho de Bering, el de Darwin en *El Beagle*, el espacial y la llegada a Marte y a la luna. Existen viajes psicotrópicos, imaginarios, espirituales, oníricos e interiores. Hay desplazamiento en la exploración de los mares, los polos y en la gesta de alcanzar el Everest o cualquier montaña; en las cruzadas religiosas y en la conquista de un territorio. Viajero es el peregrino y el que va al más allá, el marinero y el pirata. Viajes los hay por tierra –a pie, en silla de posta, a lomo de camello, caballo, en tren–, y otros van en globo, zepelín, parapente, avión, cohete, o transbordador, cuando no en barco, piragua, submarino o a pulmón.

El viaje funciona como concepto, acción, método, motivo, género o metáfora, y sus múltiples significados también se detectan en la etimología de la palabra. Del latín *viaticum* “relativo al viaje, aquello que es necesario para el viaje”, deriva a su vez de *via*, camino. El término además está emparentado con «jornada», *diurnata*, que “durante la Edad Media y parte del siglo XVI se empleó para referirse a lo que ocurría durante el día” (Del Prado Biezma, 2006: 16-17). Asimismo, en la Edad



Media, *Itinerarium* se llamaba a las peregrinaciones de los viajeros a Tierra Santa, y mucho antes era el nombre que recibían los «mapas de carreteras» en la antigua Roma: el listado de ciudades, calzadas y posibles paradas a lo largo del camino que servían de referencia al caminante. Estos documentos –la *Tabula Peutingeriana* o el *Itinerario de Antonino*, por ejemplo– eran copiados y vendidos a los viajeros de la época. *Itineraria* también se llamaban los monolitos que a lo largo de las vías romanas contenían la lista de ciudades y distancias, muchos de las cuales todavía se conservan en carreteras de Europa.

«Etapas», «camino», «información», «registro», «distancia» son términos que están ligados a esta palabra desde su origen. Todos ellos aluden al viaje como concepto. Hay uno, sin embargo, que también se desprende de la etimología y se refiere al viaje ya no como idea sino como acción, como hecho: el movimiento. Fue Michel de Certeau quien dijo que el espacio es un cruce de movilidades en el que anidan el conjunto de movimientos que en él se despliegan (1996: 129), y el viaje es el responsable de esos cruces: en el trasegar del camino hay movimiento, también entre las etapas de un itinerario. El recorrido implica desplazamiento entre dos o más puntos y viajar es precisamente lo que sucede entre medias.

Cees Nooteboom, escritor viajero, evoca las palabras del *Libro de la revelación y los Efectos del Viaje* escrito por el sabio árabe del siglo XII, Ibn 'Arabî: "El origen de la existencia es el movimiento. Esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia, pues, de ser ésta inmóvil, regresaría a su origen: la Nada" ('Arabî cit. en Nooteboom, 2002: 11). Por eso todos somos nómadas, dice el neerlandés: "la experiencia es un vocablo que deriva de la misma raíz que pirata (*Peiran* = aventurarse) [...] y cada experiencia está ligada al movimiento" (ibíd: 213).

No parece entonces posible un viaje inmóvil, y aunque el antropólogo francés Marc Augé ha propuesto una teoría sobre él<sup>7</sup>, incluso éste implica desplazamiento: se le llama inmóvil básicamente porque no se mueve la mente ni la imaginación. De cualquier modo, el resultado de un viaje de cualquier tipo es la experiencia, y ésta tiene que ver con el conocimiento. Como dijo el filósofo Santayana, acaso la traslación sea la clave de la inteligencia (1964: 276), y de ahí que el viaje esté en la raíz de la evolución, la ciencia, el progreso y el saber.

---

<sup>7</sup> Vid. *Infra* p. 113.



### 2.1.2 Conocimiento viene de viaje

Comenzamos a cerrar el espectro. Nos olvidamos de los viajes de la luz, los animales, los astros y las partículas para centrarnos en el del hombre y sus implicaciones en la historia y el pensamiento.

El ser humano tiene no pocas deudas con el viaje: debe a él, como decíamos, la fecundación que da origen a su vida<sup>8</sup>, y a unos cuantos desplazamientos la evolución de la especie: en el inicio, los primeros homínidos se desplazaron por necesidad, hambre, frío, y en ese viaje encontraron el fuego, alimentos y refugio. Entonces el hombre posiblemente era nómada, vivía en función de la naturaleza, expuesto a las adversidades del clima y del camino. Su patria era la tierra entera, libre de estados y fronteras. Moverse era cuestión de supervivencia y en ese trasegar pobló la tierra y fue alcanzando su condición de *Homo Sapiens*<sup>9</sup>. Como explica Ángela Bordonada (1995: 7), el viaje fue desde el comienzo lo natural al hombre y sólo entró en la categoría de lo excepcional cuando éste se hizo sedentario. Pero una vez establecido, volvió a moverse impulsado por su espíritu de aventura o por necesidades expansionistas de índole económica, política o religiosa.

Con el viaje el hombre recrea sus primeras explicaciones del mundo y es a través de los mitos –cuyo protagonista es el héroe, un viajero– que comienza a comprender su entorno. También al viajar conquista el universo físico, se apropia de él, descubre nuevos escenarios y corre cada vez más su propia frontera geográfica. Su necesidad de movimiento incluso lo llevan a perfeccionar sus métodos para desplazarse y basta pensar en la rueda, en los primeros carruajes y en la silla de postas que trajo Marco Polo a Europa desde China (Bote, 2006: 59) para comprender

---

<sup>8</sup> También un viaje hace posible el desarrollo de la vida en la tierra. Los científicos coinciden en que fue un meteorito el que posiblemente trajo entre la roca y el polvo la materia necesaria para que la vida que se surgió en este planeta pudiera construir un ADN, una membrana, condición indispensable para formar tejidos y reproducirse. ¿Y si fue la vida misma la que vino en ese meteorito? No es el objeto de esta investigación, pero no queríamos dejar de apuntarlo como una de las interesantes cuestiones aprendidas a lo largo de las lecturas sobre el viaje en diferentes campos realizadas para esta investigación (Cf. Zimmer, 2005: 89).

<sup>9</sup> Formularlo así constituye una simplificación. Es sabido que el proceso por el que el hombre primitivo llega a sus primeras ideas, domestica del fuego, desarrolla el lenguaje o perfecciona herramientas –todo lo que lo convierte en *Homo Sapiens*– es mucho más complejo que un simple trasegar. Sin embargo, los primeros capítulos de la *Historia de las ideas* de Peter Watson dejan ver que su condición de nómada –viajero– y cazador, juega un papel crucial en su desarrollo, igual que su andar bípedo, un rasgo que tiene causas diversas pero que resulta determinante y se consolida con sus desplazamientos. El sedentarismo y el hogar vienen después (Cf. Watson, 2006: 33-117).



cómo el viaje ha sido trascendental en esa revolución de la que también hacen parte el ferrocarril, el automóvil, el submarino, la nave espacial y el avión.

Esa metáfora habitual que alude a que “el hombre parte del principio de ignorancia para avanzar hacia la luz del conocimiento” (Gasquet, op.cit: 34) implica un viaje que va desde Platón hasta la ciencia moderna. Por eso del viaje surge precisamente el método científico: Descartes abandonó el estudio de las letras apenas tuvo edad para alejarse de sus maestros. “Y resuelto a no buscar otra ciencia que la que pudiera hallar en mí mismo o bien en el gran libro del mundo” —dijo—, “empleé el resto de mi juventud en viajar” (Descartes, 2011: 19). La visita a numerosos países le permitió comprobar que los pueblos que no tenían opiniones contrarias a las suyas no eran por eso bárbaros, sino también hijos de la razón. Una vez terminada su primera etapa viajera, el filósofo se recluyó en una pequeña habitación en Ulm, Alemania, con el propósito de estudiar también en sí mismo y elegir el camino que debía seguir. Estuvo encerrado durante el invierno, y sus conclusiones lo llevaron a partir de nuevo: “y en los nueve años siguientes no hice otra cosa que rodar por el mundo, procurando ser más bien espectador que actor en las comedias que en él se representan” (ibíd: 36).

Jesús Ferrero, en una reciente edición anotada del *Discurso del Método*, explica cómo una de las metáforas más recurrentes del filósofo es el camino. “Camino es el método (incluso desde el punto de vista epistemológico *meta-hodos* = camino a través...) y «camino recto» es igualmente la investigación conducida con la ayuda del método”. Por eso resulta tan sugerente que Descartes funde las bases del quehacer científico en el viaje: “el yo y el mundo constituyen las únicas fuentes de conocimiento para el programa de investigación que comienza a diseñar. El yo como fuente de certeza; el mundo como fuente de experiencias” (2011: 82-83).

El método que propone Descartes supone, así, un desplazamiento —de lo conocido a lo desconocido—, y demuestra que el camino que el filósofo debe recorrer para alcanzar el saber científico es “indisociable del viaje iniciático y del viajero identificado con el sujeto de conocimiento” (Mora, 2009: 114). El viaje se presenta entonces como distanciamiento y ruptura, como un recurso por medio del cual el viajero plantea un nuevo orden de conocimiento que se traduce en irse, en viajar, para poder conocer. No basta con los libros (ibíd: 118).



No sólo Descartes. Filósofos como Nietzsche, Locke, Bacon, Rousseau y Voltaire abordaron el viaje como método, principio, objeto y sujeto del saber, como fuente de conocimiento e información. También lo hizo Montaigne en sus *Ensayos* cuando formuló: "Conviene la visita a países extranjeros, no sólo para aprender las tendencias y las costumbres de esas naciones sino para rozar y limar nuestro cerebro contra los otros" (2007: cap. XXV: 194). Y mucho antes que el francés del siglo XVI, Platón, en el siglo V a.C, aludió en su *Alegoría de la caverna* a ese viaje indispensable que el hombre debe realizar para realmente Conocer y en el que las etapas del conocimiento son una peregrinación escalonada hacia las Ideas del Bien y la Belleza (Platón, libro VII: 204). Pero ya volveremos sobre estos pensadores a lo largo de la tesis. De momento, basta con decir que este enfoque es el que permite explicar cómo buena parte de la historia de las ideas y de la evolución del pensamiento tienen que ver con el viaje. Por eso tampoco es casual que en *La riqueza de las naciones* Adam Smith atribuyera a dos viajes el calificativo de "los dos sucesos más grandes e importantes que se registran en la historia del mundo: el descubrimiento de América y el paso a las Indias Orientales por el Cabo de Buena Esperanza" (1983: 43)<sup>10</sup>.

Fernando Calderón también lo explica:

La filosofía debe al fenómeno de los viajes en general, y a los grandes viajes en particular, toda una miscelánea de ideas y de realidades colectivas: la estética del paisaje y la formación del gusto estético, el carácter de lo sublime y el sentimiento de lo bello, el fin del modelo creacionista y el nacimiento de las primeras intuiciones sobre la evolución, el éxito del lenguaje taxonómico y de la nomenclatura binomial, el descubrimiento de la biodiversidad, el concepto de estado de naturaleza, la aparición del individuo cosmopolita, la consecuente reclamación de políticas transnacionales, la atracción fascinante que ejerce lo exótico, el nacimiento de la etnología, la consolidación de ideas como la tolerancia o el respeto a la diferencia (Calderón, 2009: 9).

Aparte de ideas, los viajeros también han regresado siempre cargados de novedad, de nuevas realidades que por lo general han resultado revolucionarias. Desde muy pronto el hombre supo que con el desplazamiento y la exploración podía hacer más comprensible el mundo, su naturaleza y sus gentes. Desde entonces, si avanza la ciencia, avanza el viaje, y viceversa: gracias a un viaje, el de Elcano y Magallanes, el saber humano confirmó que la tierra era redonda, y por las

<sup>10</sup> La cita aparece también en Pimentel (2003: 275) y en Lucena Giraldo y Pimentel (2006: 21).



expediciones de Charles-Marie de la Condamine y Pierre Louis Moreau de Maupertuis que era achatada en los polos. Darwin formuló la teoría de la evolución de las especies navegando en *El Beagle*, un pequeño bergantín con diez cañones y menos de treinta metros de eslora, y el ir y venir de viajeros de todas las épocas ha transformado los sistemas de producción con la llegada de nuevos materiales y el aprendizaje de otras técnicas: la pólvora, por ejemplo, que trajeron los comerciantes a Occidente desde China; el alfabeto, que llegó a los griegos a través de sus contactos con los fenicios<sup>11</sup>; o los conocimientos que Tales de Mileto aprendió en sus viajes a Egipto y fueron el germen de la filosofía occidental (Russell, 2009: 70). Los viajeros incluso han revolucionado la alimentación. Es sabido que de América los españoles trajeron a Europa el tabaco, la patata, el maíz, el cacao, y que los soldados macedonios de las expediciones de Alejandro Magno volvieron de la cuenca del Indo con la mochila llena de nuevos sabores: “entre ellos el arroz, descrito por primera vez en Occidente por Teofrasto, la judía o ciertas cucurbitáceas. El propio nombre delata el origen último de la pimienta (*pipen*, sánscrito *pippali*), el jengibre (*jfngíberi*, sánscrito *singavera*), el azúcar (*sákkhari*, sánscrito *sarkara*), la laca (*lákka*, sánscrito *laksha*), el algodón (*kárpasos*, sánscrito *karpasz*), el costo...” (Gil<sup>12</sup> cit. en García Gual, 2009: 94). Incluso los japoneses deben a los misioneros jesuitas el origen de su tempura, que no es otra cosa que la sofisticación del clásico empanado portugués y español.

Como explica Rafael Vargas-Hidalgo, a lo largo de la historia, los viajeros han sido quienes han derribado prejuicios, creado vínculos de unión entre los pueblos y trazado nuevas rutas. Han sido ellos quienes han transportado artefactos y plantas medicinales, rediseñado los mapas, impulsado la navegación y la arqueología, procurado nuevos problemas filosóficos, difundido lenguas y costumbres desaparecidas y dado noticia de extrañas prácticas sociales y religiosas de otros lugares: “los viajeros han cambiado la faz de la Tierra. Han hecho posible la existencia de una Historia Universal” (cit. en Belenguer: 2002: 20). Quizá por eso a través de la historia del desplazamiento sea posible escribir una historia del mundo: muchos de los momentos estelares de la humanidad tienen algún viaje entre medias y por lo general están relacionados con las guerras, la conquista, la religión, la

<sup>11</sup> Cf. Lane Fox (2009: 56-57).

<sup>12</sup> GIL, Juan (1995): *La India y el Catay, Textos de la Antigüedad clásica y del Medioevo occidental*. Madrid, Alianza Editorial, p. 35.



política, el comercio y las relaciones internacionales de un determinado periodo histórico. De ahí que el viajero y su actitud ante el mundo suelen ser reflejo de la época en la que vive y su relato es tesoro de esa cosmovisión.

La importancia del viaje se extiende por cada rama del pensamiento, cada cuestión política, religiosa, académica o creativa. Percy G. Adams asegura que su influencia en la historia de las ideas es ancha y profunda, y hace un recuento en el que destaca su aportación en diferentes culturas, teniendo en cuenta, por ejemplo, que muchos viajes entre los siglos XVII y XVIII tuvieron fines propagandísticos, como fue el caso de las embajadas y la colonización. También destaca su injerencia en la configuración del mapa del mundo –durante siglos, los geógrafos y cartógrafos aprendieron –y dependieron– de los libros de viaje–, y recuerda que métodos como la experimentación de Francis Bacon tuvieron sus raíces en el viaje, en un tiempo en el que, además de los marineros y piratas, fueron los científicos quienes se desplazaron. Adams alude además a la importancia del viaje en el arte y el pensamiento poético, no solo por cómo estaban ilustrados los libros de viaje de la época sino por su influencia en la imaginación artística<sup>13</sup> y la arquitectura<sup>14</sup>. Asimismo recuerda la importancia del viaje en Montesquieu y con él en el origen de la separación de poderes y la democracia, en la medida en la que en su *Espíritu de las leyes* (1748), la biblia de la ciencia política del siglo XVIII, el pensador utilizó un gran número de relatos de viaje<sup>15</sup> (1983: 77-80).

El viaje también es crucial en la configuración del mundo, las razas y la población de los continentes. El hombre primitivo salió de África y pobló el resto de la tierra, desde el valle del Nilo o el Sahara hacia Eurasia. Y hace cuatro mil años, los indoeuropeos primitivos entraron en contacto con otras culturas, entre ellas la semita –originaria de la península arábiga–, lo que desemboca más tarde en la configuración del pensamiento europeo en sus orígenes.

---

<sup>13</sup> Una pequeña muestra de la influencia del viaje en el arte: En la plaza San Firenze, no lejos del Bargello en Florencia, había en los tiempos del Renacimiento un templo consagrado a Isis, la diosa egipcia, que pudieron haber traído hasta allí los antiguos romanos, y en Fiesole, un cenáculo consagrado a la Magna Mater, importación oriental: Isis llorando por Osiris, la magna mater llorando por Attis prefiguraron la especial devoción de los florentinos por la Madona y posiblemente, por tanto, la representación de la Virgen con el niño en la historia del arte (McCarthy, 2008: 40).

<sup>14</sup> Sobre la influencia del viaje en la arquitectura: CHING, Francis D. K., JARZOMBEEK, Mark M. y PRARAKASH, Vikramaditya (2011): *Una historia universal de la arquitectura. Un análisis cronológico comparado a través de las culturas*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

<sup>15</sup> Montesquieu también utilizó numerosos relatos de viaje para escribir sus *Cartas persas*, concretamente obras de viajeros a Oriente.



El viaje también es decisivo como tema en la literatura, y su relato ha influido en la configuración de los géneros narrativos: desde el poema épico hasta el ensayo humanista, la novela, la picaresca, los cuadros de costumbres, el realismo mágico, los libros de caballería, la utopía y el periodismo (esta última influencia a demostrar en esta investigación).

El viaje es relevante incluso en términos de poder. Los viajeros siempre tuvieron influencia en las esferas políticas y las cortes, y el mundo configura sus fronteras gracias a la conquista y el control de territorios, al colonialismo, las batallas territoriales y los movimientos migratorios. "La historia de la civilización es la de la movilidad, las migraciones, los asentamientos, la de la adaptación de grupos humanos en territorios y su integración en determinadas topografías, la de la creación de 'hogares' (Leed, 2001: 4). Y, como no decirlo, también es la historia de la creación de las patrias, puesto que el concepto de nación viene igualmente del viaje y con él la cuestión identitaria, los pasaportes, las fronteras, las literaturas nacionales y los relatos patrióticos. Como dice Belenguer, a través del viaje se han intercambiado conocimientos y experiencias, sí, pero también odios, miserias, injusticias y barreras (op.cit: 20).

Ese poder que emana del viaje es verificable en la importancia histórica de los mapas, que son una forma de conocimiento y poderío<sup>16</sup>. Carmen Liter, responsable de los servicios de cartografía de la Biblioteca Nacional de España, lo explica:

La cartografía ha estado siempre muy ligada al poder. Ha sido un instrumento de poder y de gobierno, controlando los territorios controlas la economía, la política, las fronteras. En las guerras, el dominio de la cartografía es un elemento fundamental para el éxito en las batallas. Los políticos siempre han sabido el poder de los mapas, de ahí su influencia en todas las épocas (García, 2012: 3).

Incluso "las guerras son viajes", como dice con ironía Paul Morand, "viajes de naciones. Lo mismo que la penetración pacífica, juegan un papel de importancia capital en las relaciones entre los pueblos y son el embrión de una vida internacional (cit. en Monmany, 2010: 6)<sup>17</sup>.

Quizá uno de los mejores ejemplos del vínculo viaje-conocimiento-poder es el que tiene que ver con el *Orientalismo*, una teoría que Edward Said fue el primero en

<sup>16</sup> Cf. HARLEY, J. B. y LAXON, Paul (2005): *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>17</sup> La cita también en Belenguer (2002: 98).



formular (1978) y que asegura que la relación entre Oriente y Occidente ha sido históricamente una relación de poder (político, intelectual, cultural y moral) y de complicada dominación, ejercida a través de la construcción occidental de la imagen de un Oriente intolerante, fanático, exuberante, ignorante e inferior. Según los planteamientos orientalistas, Occidente se ha encargado de reforzar ese imaginario entre otras vías, a través de los libros de viaje, con el fin de mantener su hegemonía sobre esa parte del mundo, dominarla, reestructurarla y tener autoridad sobre ella, al mismo tiempo que fortalecer su identidad en detrimento de Oriente (2002: 20-25).

No sólo Said. Los trabajos de Christopher Miller y Patrick Brantlinger estudian el discurso colonialista en la literatura inglesa y francesa y en las novelas de aventuras. James Clifford y Marianna Torgovnick han abordado las conexiones entre la etnografía, el arte y la literatura en el siglo XX; Mary Louise Pratt, en su famoso libro *Imperial eyes: Travel Writing and Transculturation*, analiza la escritura de viaje como parte del discurso imperialista europeo desde 1750; Sara Suleri ha analizado la retórica del discurso inglés en la India y también Gayatri Spivak y Homi Bhabha han ampliado este campo de estudio. Asimismo David Spurr ha profundizado en el orientalismo, concretamente en el periodismo y la escritura de viaje, analizando cómo el lenguaje colonialista ha servido a los intereses imperialistas y de qué manera ese discurso persiste hoy en la manera de escribir sobre el tercer mundo (Spurr: 1999: 2).

Pero esto es apenas una aproximación. Lo que al hombre le viene del desplazamiento es inabarcable, y sólo insistimos en ello porque es el enfoque que nos interesa: el del viaje como fuente de novedad, información, el que es búsqueda de la verdad en sus múltiples formas, o lo contrario, el que es fuente de mentiras, desinformación y equívocos históricos. Porque como explica Susan Roberson, el viaje y su escritura han sido siempre un instrumento de poder político, militar, científico y económico, que tiene su origen en el conocimiento o el desconocimiento, en la interpretación incorrecta o la construcción de estereotipos en la cultura (2001: XX).

Destacaremos por ello tan sólo otra más de las relaciones que ubican al viaje como símbolo del saber: la que encontramos en la historia de la mitología y la religión. Dice Axel Gasquet: "Los dioses poseían el conocimiento [...] mientras los hombres, la ruda ignorancia del acaecer: la prueba del sufrimiento era la antesala



para acceder al conocimiento [...] Para salir de la ignorancia los dioses le imponen la prueba del viaje: único medio para acercarle a su morada" (op.cit: 33). Esta afirmación remite a los mitos griegos, por ejemplo. Pensemos en los padecimientos de Prometeo, condenado por haber robado por sus tretas el fuego de los dioses. Robar el fuego, símbolo del conocimiento, le acarreó a este titán su destierro –el exilio, una de las múltiples formas del viaje–, además de suplicios en el Cáucaso. También Hermes es símbolo del binomio viaje-saber en la mitología. Su condición era la de mensajero de los dioses y guardián de los viajeros, las fronteras, el comercio. Era, con Hades y Perséfone, quien tenía permiso para entrar y salir del inframundo. Escoltaba hasta allí a los muertos –como se lee en las primeras líneas del capítulo XXIV de la *Odisea* (Homero, 2006: 460)–, e incluso los caminantes le hacían ofrendas antes de viajar. A Hermes se le asocia con la palabra Hermenéutica, que tiene que ver con la interpretación, traducción y explicación de un mensaje, lo cual es significativo en relación a su condición de viajero y porque se le ha considerado padre la comunicación, la escritura y el lenguaje. También caben aquí los mitos de Teseo, Perseo y los viajes de Hércules a los confines del mundo.

Además de la mitología, el viaje está presente en la historia de la religión. Es sabido que Siddhartha recorrió el mundo antes de recibir la iluminación y convertirse en Buda; el cristianismo entra en la cultura grecolatina gracias a los viajes de Pablo a Atenas y no hay que olvidar los viajes de Jesucristo, de Mahoma, y las peregrinaciones históricas de sus fieles tanto a la Meca como a Tierra Santa. Es en las religiones donde encontramos el viaje al más allá, y en la cristiana, concretamente, el destierro de Caín, el viaje de Noé durante el diluvio, el Éxodo, los viajes de evangelización de los apóstoles, el de José y María huyendo del Rey Herodes, entre muchos otros. Y es Jesús quien dice en el Evangelio: "yo soy el camino, la verdad y la vida" (Juan, 14: 1-11), la que será por excelencia la metáfora del catolicismo, una invitación a seguir el camino de Cristo.

Hay otros ejemplos de la trascendencia del viaje en la religión: los jesuitas (y como ellos otras órdenes religiosas) viajaron a todos los rincones de la tierra en misiones de evangelización del mundo pagano, y entre otras cosas establecieron un diálogo interreligioso con la ética y mística china, con Confucio y su filosofía, de la que importaron a Occidente no pocos conceptos (Adams, 1983: 80)<sup>18</sup>. La religión

---

<sup>18</sup> Sobre el viaje en la religión, Adams alude a MANUEL, Frank (1959): *The Eighteenth Century Confronts the Gods*. Atheneum publishing.



cristiana incluso ha asignado santos a los viajeros: San Roque (quien huyó de la peste), Santiago de Compostela, San Julián el hospitalario y San Lorenzo, San Martín y San Cristóbal, que cruzaron al niño Jesús de un lado al otro del río y son los protectores de quienes tienen que atravesar peligros (Brilli, 2010: 19). A San Rafael también suele asignársele, en el santoral, el título de guía de los viajeros –“San Rafael, llévanos con bien”, reza la oración–, y Santo Domingo de la Calzada debe su apodo y santidad a la construcción de un camino, un puente y un hospicio entre Burgos y Logroño (Carrizo, 1997: 64).

De nuevo, una aproximación de este tipo resulta superficial y su objetivo es meramente enunciativo en el amplísimo marco de la relación viaje-conocimiento y el vínculo entre saber, vida, viaje y escritura. Lo que sí queda claro es que el hombre, para alcanzar el conocimiento, tiene que salir a buscarlo, sea cual sea el precio, el peligro o las dificultades. Y salir en su búsqueda es sinónimo de viaje.

## 2.2 El viajero y sus tipos

¿Quién es el que sale de viaje? Viajeros hay tantos como desplazamientos y se pueden definir por su profesión, la intención con la que parten, el momento histórico al que pertenecen, las cualidades que profesan o el resultado de su peregrinación. La vida como camino, *peregrinatio vitae*, ese gran tópico universal que revela una verdad pero también la necesidad ontológica de desplazamiento, ha ido a definir al hombre como *homo viator*, siempre en movimiento. “La esencia del ser humano es ser un caminante”, dice Rockwell Gray (En Roberson, op.cit: XI), y ese que va más allá de sus límites conocidos tiene representantes en cualquier momento histórico, desde las primeras tribus nómadas hasta los turistas contemporáneos.

La actividad del viajero está históricamente asociada a la escritura, al conocimiento y la realización: “Dichoso quien, como Ulises, ha hecho un largo viaje”, dijo en un verso el poeta francés del siglo XVI Joachim du Bellay. “Viaja, si quieres mejorar. Recuerda que sólo recorriendo los cielos la luna en cuarto se convierte en luna llena”, recuerda Laura Tudoras (2006: 388). Budismo e hinduismo aseguran que “no hay felicidad en quien no viaja”<sup>19</sup> (Leed, 2001: 9) y Pompeyo el

---

<sup>19</sup> “No existe la dicha para el hombre que no viaja. El mejor de los hombres se convierte en pecador cuando vive en compañía de otros hombres. Porque Indra es el amigo del viajero. ¡Vagabundead, pues! (Aitareya Bráhmāna). También dice Buda: “no podéis discurrir por el camino antes de haberos convertido en camino mismo” (Cit. en Chatwin, 2005: 405 y en Theroux, 2012: 11).



Grande, aún antes del Imperio Romano, pensaba que vivir no era necesario, navegar sí<sup>20</sup>.

Sea cual sea la época, Ulises ha sido y sigue siendo el prototipo del viajero en la cultura occidental, rastreable en prácticamente todos los clásicos de la literatura desde su aparición. Alberto Manguel, en su libro *El legado de Homero*, demuestra de qué manera la biografía de este héroe clásico –sus sirenas, lestrigones y cíclopes, las Helenas, Troyas y Odiseas– están presentes en la obra de autores de todas las épocas, desde Platón hasta Joyce, pasando por Virgilio, Al-Farabi, San Agustín, Dante, Shakespeare, Goethe, Borges y otros<sup>21</sup>. “Toda gran obra literaria es o la *Iliada* o la *Odisea*”, dijo Raymond Queneau en el prólogo de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, y Manguel se encarga de corroborar, en toda la tradición literaria –en filósofos, artistas, escritores, cristianos, poetas, y el Islam– que toda historia, sea cual sea, es viaje o lucha. O ambas.

Porque el protagonista de la *Odisea* es un paradigma. Tras largas pruebas consigue superar los obstáculos que le impone Poseidón –en venganza por haber tramado a su hijo Polifemo, el cíclope–, y regresa a casa, de la que se había alejado para combatir en la guerra de Troya. Ulises es un modelo para sus sucesores Eneas, Jasón, Luciano, Simbad, Dante, Cyrano, Gulliver, Münchhausen, Ismael, Don Quijote, el capitán Nemo, entre otras cosas porque encarna los valores que luego serán por excelencia los del héroe: “el hombre que ha probado su fuerza física y mental más allá de los límites de su hogar, forjando así su individualidad y su carácter” (Roberson, op.cit: XII). Él es el representante de una aventura individual, un conquistador nato –entre otras cosas de la libertad–, al mismo tiempo que un libertador<sup>22</sup>. E incluso tomamos prestado su nombre para designar, desde entonces hasta hoy, cualquier viaje épico: «odisea» (Hulme, 2002: 2).

---

<sup>20</sup> Nooteboom atribuye la frase no a Pompeyo sino a una estatua de Colón en Bolivia (2002: 121).

<sup>21</sup> Lo dice también Harold Bloom en *El canon occidental*: “Ningún personaje literario occidental es tan recurrente como Odiseo, el héroe homérico más conocido por su nombre latino, Ulises. De Homero a Nikos Kazantzakis, la figura de Odiseo/Ulises sufre extraordinarias modificaciones en Píndaro, Sófocles, Eurípides, Horacio, Virgilio, Ovidio, Séneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound y Wallace Stevens, entre muchos otros” (1994: 96).

<sup>22</sup> Pedro Eduardo Rivas Nieto dice que es en los sistemas de gobierno en los que se valora la libertad donde el héroe puede desarrollarse: “para el héroe lo hermoso es la libertad, cuya mejor aplicación es liberar y hacer sentir a los otros el goce de la liberación”. Pero el investigador Sydney Hook duda de que el héroe pueda tener cabida en democracia, porque al ser un liberador, las cadenas se vuelven contra él. Entonces, “la ausencia del héroe se llena con el recuerdo de su nombre y de sus hazañas. Quizá su sitio sea la leyenda” (Rivas, 2006: 36).



El viajero, casi por definición, ha sido un ser respetado, popular, influyente. A los comerciantes se les admiraba por las cosas exóticas que traían al regreso, a los supervivientes de un naufragio, por su resistencia a los castigos de la naturaleza, y a los peregrinos por la santidad que les confería su penitencia (Fernández-Armesto, 2010: 7). Al viajero se le ha considerado valiente, triunfador, héroe, y precursor. Un temerario que se adentra en lo desconocido y no tiene miedo de mirar la muerte a los ojos. Es uno que busca lo imposible y se le admira por su arrojo, por esa materia especial de la que está hecho, por su audacia, determinación y liderazgo. Y porque sabe más, ha visto o ha vivido más:

El viajero, desde siempre, ha ejercido una encendida admiración y una fascinación arcana en una comunidad sedentaria y fija. El viajero ha encarnado desde los primeros tiempos la esencia mítica de la civilización occidental, en cuanto individuo comprometido con el viaje iniciático y con el desafío de lo desconocido [...] Por el abandono de la familia y del trabajo y el momentáneo sustraerse de las obligaciones para con la comunidad, en todos los tiempos, el *homo viator* atrajo sobre sí, sobre su diversidad, sobre el valor para desafiar la aventura [...] admiración y desconfianza (Brilli, op.cit: 19).

Si se ha dicho alguna vez que el viaje es el alma del mundo<sup>23</sup>, Dios ha de ser un viajero. O más bien, el viajero puede ser visto como un dios. Un pasaje del *El corazón de las tinieblas* indica esa posibilidad. Dice Conrad: "los blancos, desde el nivel de desarrollo que hemos alcanzado, tenemos que parecerles (a los salvajes) seres sobrenaturales; nos acercamos a ellos con el mismo poder de una deidad" (2002: 95). En ese mismo sentido, Isak Dinesen asegura en *Memorias de África* que los hombres blancos ocupan para los nativos el lugar que, en la mente de los blancos, ocupa la idea de Dios (2001: 359). También Octavio Paz alude a esta idea al referirse a los indígenas de las culturas precolombinas mexicanas, que vieron a los españoles de la conquista como seres sobrenaturales, básicamente porque no tenían categorías mentales para identificarlos (Paz, 2001: 96). Alberto Porlam ilustra esa llegada de los europeos a América de este modo:

Usted esta preparando un guiso de mandioca en el fogón de su choza. De pronto, escucha una algarabía de gritos y carreras en el exterior. Aparta el guiso del fuego y se precipita a la calle. La gente de la aldea esta muy excitada y todo el mundo corre hacia la playa. Acaba de aparecer una nave alienígena enfrente de la aldea. Y es cierto. Allí delante, flotando sobre el

---

<sup>23</sup> "El viaje es el alma de la civilización", dice por ejemplo la escritora norteamericana Zora Neale (cit. en Roberson, 2001: 11). Cf. NEALE HURSTON, Zora (1969): *Dust tracks on a road*. New York, Armo press and the NYT, p. 189.



agua, hay algo que nadie que usted conozca había visto antes de ahora: una especie de canoa inmensa, con alas blancas. Poco después, de la gran canoa se descuelga otra más pequeña que se llena de seres relucientes [...] los alienígenas que pisan la playa son humanoides de piel tan blanca como el coco, con la cara llena de pelos y cuerpo recubierto de un material desconocido que hiere los ojos al recibir los rayos del sol (Porlam, 2010: 72-73).

Es probable que esa fuera la percepción de los arawaks y demás culturas americanas al ver llegar a los conquistadores europeos<sup>24</sup>. De cualquier modo, dios o extraterrestre, el viajero suele estar emparentado con la figura del héroe y el heroísmo está ligado a la virtud, la excelencia y al hacer correcto. El héroe es a quien hay que emular, precisamente como a una divinidad, porque sus acciones son paradigma de valor y justicia.

También Melquiades, el gitano de Macondo, representa esa idea del viajero casi sobrenatural, cargado de maravillas. Sus novedades eran interpretadas como prodigios, una imagen del viajero que, como Prometeo, busca los límites de la naturaleza y lleva consigo la idea del progreso. Pero la historia ya ha demostrado que además de progreso, el viajero puede llevar consigo destrucción.

Esa es la otra cara del viajero, a quien también se le ha considerado intruso, invasor o cuando menos engreído, imprudente, soñador, mentiroso, buscavidas, loco o vagabundo. Incluso en la Edad Media la palabra «peregrino» comenzó a asociarse con aventurero botarate y sin oficio (Brilli, op.cit: 20). Por eso no son pocos los que le han criticado o se han burlado de su identidad. Cervantes parodió a través de Alonso Quijano, don Quijote de la Mancha, la figura del caballero andante. Jonathan Swift satirizó sobre el viaje y los viajeros, de quienes dijo que tenían “aquella costumbre infernal de mentir, fingir, engañar y confundir” (Swift, 1999: 278). En el siglo XVIII, Rudolf Erich Raspe, el escritor de la primera de las versiones conocidas del Barón de Münchhausen –una obra que ridiculizaba las increíbles historias de los libros de viajes igual que lo hiciera el Quijote sobre los libros de caballería–, también se burló de ellos y los retrató como embusteros, mentirosos patológicos. Voltaire, en *Cándido*, en *Micromegas* y en el cuento corto titulado *Los*

---

<sup>24</sup> A pesar de la sorpresa que tuvo que suponer para los aborígenes la llegada de los conquistadores, se sabe que el recibimiento fue hostil en muy pocos casos. La alabanza que Colón hace de los indios desde sus primeros discursos comienza a configurar lo que más adelante terminará denominándose como el mito del *Buen o noble salvaje*, que luego Rousseau, Voltaire y otros desarrollarían en textos en los que describían las virtudes del ser humano en estado de naturaleza: la libertad, bondad, belleza, tranquilidad, felicidad y autosuficiencia. Ese lugar común que dice que el hombre es bueno pero la sociedad lo corrompe y que hoy todavía se discute.



*viajes del escarmentado*, utiliza a sus personajes para ironizar sobre las motivaciones del viaje y su protagonista, además de calificar a todos los historiadores viajeros de la antigüedad –salvo Tucídides, Jenofonte y Polibio– de mentirosos (Adams, 1983: 29). Y sorprende en William Hazlitt, reconocido escritor y viajero del siglo XVIII, su afirmación de que “no hay nada que muestre más cortedad de miras o el carácter caprichoso de la imaginación que el hecho de viajar” (2010: 42).

En términos contemporáneos, Claude Lévi-Strauss desdeñó la aventura en el famoso prólogo de *Tristes trópicos*, que comienza diciendo:

Odio los viajes y los exploradores [...] La aventura no cabe en la profesión del etnógrafo [...] hoy ser explorador es un oficio (cuyas) vulgaridades y trivialidades aparecerán milagrosamente transmutadas en revelaciones por la única razón de que el autor las santificó mediante un recorrido de 20.000 kilómetros (2010: 24).

Asimismo Fernando Pessoa, el poeta portugués, criticaba a los viajeros y consideraba que viajar era casi un insulto a la imaginación:

¿Viajar? Para viajar basta con existir. [...] Si imagino, veo. ¿Qué más puedo hacer viajando? Sólo la extrema flaqueza de la imaginación justifica que uno se tenga que desplazar para sentir (Pessoa, op.cit.: 186).

Odiados o alabados, viajeros hay de muy diverso tipo, para todos los gustos y todas las teorías. Porque viajero es el cazador primitivo, el explorador, el piloto, el periodista y el corresponsal. Lo es también el exiliado, el prisionero de guerra, el marinero, el astronauta y el *flâneur*. Entre los viajeros hay poetas, filósofos, héroes, científicos y artistas. Hay viajeros por accidente y viajeros no viajeros (los imaginarios, alegóricos o paseantes alrededor de su habitación). Y asimismo patriotas y guerreros, peregrinos, antropólogos, conductores, nómadas, piratas, espías, heraldos, comerciantes, naturalistas, conquistadores, cosmopolitas, misioneros, viajeros ilustrados, románticos, diplomáticos. Hay quienes ha vivido grandes viajes iniciáticos y otros que son trotamundos, además de los turistas, los escritores viajeros y los viajeros en la literatura. Son tantos y tan diversos que se han formulado numerosas tipologías para definirlos.

La fórmula más común consiste en diferenciar «viajero» de «viajante» y de «turista». “No es lo mismo *traveller* que *tourist* (en inglés); *voyageur* que *touriste* (en francés); *Reisender* que *Tourist* (en alemán); *viaggiatore* que *turista* (en italiano)” dice Mariano Belenguer (op.cit: 24). El viajante tiene que ver con el desplazamiento por negocio o comercio, incluso con el viaje como obligación o actividad laboral,



mientras que el turista se asocia a la idea del ocio y la recreación. No entenderemos aquí el turismo en términos peyorativos –como suele ser lo común–, pero sí a quien lo practica como un sujeto distinto al que nos interesa. Se dice que el turismo le quitó el aura al viaje (Colombi, 2006: 21), pero no es cierto: grandes viajeros siguen existiendo, al margen del turismo de masas.

El viajero, a diferencia del turista y del viajante, es un hombre libre, un ser singular, y también lo es su experiencia. Como dice Javier Reverte, para el viajero moverse es una necesidad vital:

El viajero vocacional es un ser caracterizado por una patológica ansiedad por largarse. Irse es su razón primera de ser. Y para irse siempre hay un pretexto. El destino del viaje, para el turista, es su razón principal. Para el viajero, el punto de destino es más impreciso: se trata de un pretexto sustancialmente, aunque alcance a cumplirlo (1997: 40).

Por el contrario, el turista hace parte de un ejercicio colectivo, ligado a la modernidad y al capitalismo, inserto en las lógicas del consumo. Para el turista importa el dónde, al viajero, el cómo. Porque el turista no viaja, se desplaza, cambia de lugar, mientras que su antónimo vive en el camino. *Misterhyde* del viajero (Carrión, 2005), el turista consume el viaje y experiencias placenteras, concibe el mundo como un parque temático (Rubio, 2006: 247), camina provisto de mapas que guían su mirada y sabe que regresará a casa y compartirá fotos con sus amigos. “Los turistas conforman una especie casi inmóvil por lo previsible de sus movimientos [...] El viaje del turista es circular, trayecto de ida y vuelta sin más llegada que el punto de partida” (Caparrós<sup>25</sup>, cit. en Carrión, *ibídem*).

Al turista, además y por lo general le gusta el grupo, una forma de arroparse y protegerse contra los fantasmas del peligro. Demanda un alto grado de confortabilidad [...] le molesta sentir el riesgo de la aventura y se protege tomando cuantas precauciones sean posibles. Tan sólo a su regreso a casa gusta de recordar lo que surgió de improviso, el peligro inesperado, la situación insólita. Es un aventurero a la vuelta (Reverte, 1997: *ibídem*).

Esa abolición del obstáculo y de la dificultad es quizá la que al turista le impide conocer, aproximarse al verdadero conocimiento que supone, desde Descartes y su método científico, dificultad, etapas, búsqueda y finalmente hallazgo. Porque el viaje cuando es auténtico también es sinónimo de dificultad, de superación de retos e incluso peligros, en la medida en que las pruebas son condición indispensable en el viaje del héroe. Por eso es válida la asociación de

---

<sup>25</sup> CAPARRÓS, Martín (2006): *El interior*. Buenos Aires, Seix Barral.



Chatwin: "*Travel*, viaje en inglés, es una palabra idéntica a *travail*: «labor física o mental», «trabajo», sobre todo de naturaleza dolorosa y opresiva, «esfuerzo», «penuria», «sufrimiento» (op.cit: 421). En definitiva, son esos obstáculos los que constituyen "la sal de los viajes", los que los hacen pertenecer al reino de la aventura (Brilli, op.cit: 147). Y eso mismo es lo que propone Cavafis en su poema *Ítaca*:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca / pide que el camino sea largo / lleno de aventuras / lleno de experiencias... (Cavafis, 1999: 31).

En esa medida, es la intensidad del viaje, con sus accidentes, la que multiplica el valor de la meta final (Manguel, 2010: 213). O como dice Morag Campbell, "cuanto más fácil resulta viajar, menor es la recompensa que se obtiene a nivel espiritual" (2003: 18). El verdadero viaje, así, es el equiparable al de Ulises, que tiene que ver con la proeza no sólo física, sino también moral (Gasquet, op.cit: 52).

Volviendo a las tipologías, Vladimir Jankélévitch, filósofo francés, distinguió «aventurero» de «aventuroso»: "Para el aventuroso la aventura representa un estilo de vida, mientras que para el aventurero, es un medio para el lucro; para el aventurero la aventura no es un fin en sí, tampoco es un medio para obtener una experiencia exótica; simplemente es un «trabajo» arriesgado dirigido a la extracción de ganancia" (cit. en Málishev, 2002: 314).

El francés Adrien Pasquali propone a su vez una tipología a partir de una serie de oposiciones: el viajero real contra el viaje de la lectura, entre el erudito de *chambre* y el escritor que viaja y, de nuevo, viajero contra turista (1994: 32-33). Por su parte, el profesor José Ángel García de Cortázar los clasifica entre «viajeros de ida»: (exiliados, repobladores, entre otros); «viajeros de ida y vuelta» (soldados, mercaderes, embajadores, reyes, mensajeros, etc.); y los «viajeros a todas y ninguna parte», "que no se sabe si van o vienen. Ellos mismos ignoran qué harán mañana, salvo que seguirán en el camino" (1993: 18-23).

Hay muchas otras clasificaciones conocidas. La de Nietzsche, por ejemplo, quien en su ensayo *El viajero y su sombra*, distingue cinco grados entre aquellos que se desplazan:

...los de primer grado, que es el grado inferior, son los viajeros a quienes *se ve* -a decir verdad, se les viaja- y, en cierto modo son ciegos; los siguientes son los que miran realmente al mundo; en el tercer grado, *le sucede* algo al viajero a causa de sus observaciones; en el cuarto, los



viajeros retienen lo que han visto y continúan llevándolo con ellos; y, por último, hay algunos hombres de un poder superior que necesariamente acaban por exhibir a la luz del día todo lo que han visto, después de haberlo vivido y asimilárselo; reviven entonces sus viajes en obras y en hechos; en cuanto que han regresado de ellos (2006: 102).

De este modo los hombres, dice el filósofo, en un grado u otro, atraviesan la gran peregrinación de la vida –y aquí de nuevo el lugar común del viaje como metáfora de la existencia humana–.

Tvetzan Todorov también aboga por su propia clasificación, que define como una “galería de retratos”, más que una tipología. En ella propone diez tipos de viajeros: el *asimilador* (el viajero que quiere modificar a los otros para que se le asemejen), el *aprovechado* (que pretende imponer su cultura sobre los otros y utilizarlos para su provecho), el *turista* (que sale de vacaciones; el viajante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos), el *impresionista* (que escribe, anota, pinta, viaja en búsqueda de experiencias con actitud individualista), el *asimilado* (equivalente al inmigrante), el *exota* (que se distancia de lo que observa pero se maravilla ante la diversidad y encuentra un placer estético en la contemplación), el *exiliado* (que quiere conservar su patria y evita la asimilación en la sociedad en la que se inserta), el *alegorista* (que habla de un pueblo extranjero para discutir su propia cultura), el *desengañado* (elogia su patria y concluye que el viaje no es necesario) y el *filósofo* (que observa las diferencias entre culturas, descubre las propiedades, aprende y juzga) (Todorov, 2003: 386-396).

Otra famosa tipología de viajeros es la de Lawrence Sterne (2008: 22-24), hombre del Siglo de las Luces que, más que ilustrado, será uno de los precursores del viaje romántico, la literatura del «yo». Dice Sterne que los viajeros se desplazan “por enfermedad del cuerpo, imbecilidad de la mente o imperiosa necesidad”. En el primer y segundo grupo ubica a quienes viajan por mar o por tierra, movidos por la curiosidad, la vanidad o el *spleen*. También a los peregrinos y mártires, a los que viajan con beneficio de clerecía, los delincuentes y quienes se mueven bajo tutela, entre ellos los jóvenes gentileshombres, “a quienes traslada al exilio la crueldad de padres o tutores y que viajan bajo la vigilancia de ayos”. Otra categoría que propone es la de los viajeros simples, que cruzan los mares para establecerse en tierras extrañas con intención de ahorrar dinero. Su clasificación incluye también viajeros perezosos, curiosos, mentirosos, orgullosos, vanidosos, melancólicos, delincuentes, inocentes y perversos. Por último, Sterne propone el *viajero sentimental*, el que viaja



por imperiosa *nécessité*, por *besoin de voyager*, entre los que se incluye. Y esta categoría fue la que resultó revolucionaria, al abrir paso al viaje por el viaje, al yo romántico y al desplazamiento como forma de la libertad.

Pero dejamos aquí clasificaciones porque, más allá de las tipologías, nos interesa seguir indagando en las características generales de quien se desplace. Y si ha habido históricamente un rasgo común entre los viajeros de todas las épocas, ese es la búsqueda, una inquietud fundacional que los define. Veamos.

### 2.2.1 La búsqueda define al viajero

La búsqueda es una característica esencial que, junto con la huida, la curiosidad y la exploración, es inherente al hombre y, con él, al viaje. La *búsqueda* implica *carencia* y en cuanto el hombre siente alguna se mueve para intentar solventarla. "Caminante, ¿quién eres tú? [...] ¿Qué has ido a buscar?", se pregunta Nietzsche (2003: 258). Presupone el filósofo alemán que viajero es *el que busca*. Quizá porque la primera aproximación al hombre que se desplace con intención de ir "más lejos" es necesariamente teórica, abstracta. Puesto que ningún hombre ha sabido a ciencia cierta cuál es su lugar en el mundo, entonces se mueve en su búsqueda. Como dijo Kafka a su amigo Gustav Janouch: "Cuando uno se desplace a algún sitio, no hace más que viajar en pos de su propia naturaleza incomprendida" (cit. en Silva, 2000: 110).

Por eso viajar suele estar asociado a la actitud del filósofo. Como explica el profesor Rodrigo Castro, "el viajero convierte su periplo en una experiencia filosófica en tanto la conquista es mucho más que el hallazgo de un paraje indómito" (2008: 2). En ese sentido, el viaje no es otra cosa que una metáfora de la idea, siendo el viaje del filósofo fuera de «la Caverna» la primera alegoría de la búsqueda del conocimiento, un viaje que transcurre desde el mundo sensible de las sombras hacia el inteligible de las Ideas:

Existen dos niveles de relación entre la filosofía y el viaje: la metáfora de una idea y el nexo entre la experiencia y el pensar. En el primer nivel, emerge el problema de la filosofía como movimiento que aspira a una realización y, en el segundo, el vínculo entre el autor y la existencia. En esta última dimensión, la anécdota se convierte en un objeto filosófico de interés (Ibid: 5).



Es por eso que las primeras preguntas, de dónde *venimos*, a dónde *vamos* después de la muerte, el *origen* del universo y el sentido de la vida, entroncan desde la antigüedad hasta hoy con ese personaje que busca el conocimiento y la verdad en lo que desde siempre se ha entendido como *el libro de la naturaleza*, una expresión que cobra fuerza a partir de la Edad Media y que emplearon, entre otros, Copérnico, Galileo, Descartes y Paracelso (Dorra, 2007: 183-184). El viajero de todas las épocas encaja en ese modelo: los protagonistas de los primeros mitos y leyendas; Caín, "prototipo del hombre viajero" (Tucker, 2003: 257); el filósofo errante en las antiguas Grecia y Roma; los científicos, marineros, botánicos, naturalistas del Siglo de las Luces, los viajeros ilustrados del *Grand Tour*; los románticos con su contemplación de la naturaleza; los antropólogos y aventureros del XIX y del XX; los científicos modernos viajando al espacio, a Marte y a la luna. Porque como dijo Montaigne, no hay para el hombre "ningún deseo más natural que el deseo de conocimiento. Probamos todos los medios que nos pueden llevar hasta él" (2007, libro XIII: 1589). Por excelencia, uno de esos medios es el viaje.

Gilgamesh de Uruk es el primero que, en letras de molde, representa ese modelo de viajero que busca. Es el protagonista de la narración escrita más antigua de la que se tiene noticia (siglo VII a.C), un personaje que, según la mitología sumeria, era dos tercios dios y un tercio hombre. Todavía no hay consenso sobre si el poema está inspirado en una figura histórica o si es una invención literaria pero, de haber existido, lo habría hecho en el siglo XXVII antes de Cristo. La historia cuenta cómo el rey Gilgamesh parte en compañía de su amigo Enkidu en una serie de aventuras en las que pretende alcanzar la gloria. Pero, tras la muerte de su compañero y no queriendo correr su misma suerte, se empeña en la búsqueda de la inmortalidad:

Quien vio el abismo, fundamento de la tierra, quien conoció los mares fue quien todo lo supo; quien, a la vez, investigó lo oculto: dotado de sabiduría, comprendió todo, descubrió el misterio, abrió [el conducto] de las profundidades ignoradas y trajo la historia de tiempos del diluvio. [Tras] viaje lejano, volvió exhausto, resignado. [Y] grabó en estela de piedra sus tribulaciones (Traducción de Silva Castillo, 2006: 47).

La epopeya de Gilgamesh es importante porque al ser la primera narración literaria escrita que se conoce –doce tablillas de arcilla en escritura cuneiforme– constituye el primer prototipo del viajero y la narración de viaje. Y desde entonces "no hay viaje sin mitos, sin aventuras, sin héroes y, presumiblemente, sin narración



de lo acontecido" (Rivas Nieto, op.cit: 19). La influencia de esta narración se encuentra incluso en la Biblia (el episodio del Diluvio puede estar inspirado en un pasaje de las aventuras de Gilgamesh), y ésta es, además y sobre todo –mucho antes que Ulises (Homero es nuestra historia, Gilgamesh, la prehistoria, dice Manguel (2010: 44)– la primera huella escrita del arquetipo del viaje del héroe, ese que ha estado siempre presente en las narraciones, desde los primeros relatos orales y los mitos del hombre primitivo<sup>26</sup>.

### 2.2.2 Viaje y mito: la estructura mítica del héroe

Hablar del viaje del héroe implica, necesariamente, hablar del mito. El término *Mythos* significa etimológicamente «palabra», «discurso» y «conversación», «proverbio» (Negre, 1992: 257). Es la narración ancestral con la que el hombre, desde un primer momento, intentó comprender el origen de las cuestiones esenciales y de qué manera,

Gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia. Sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues siempre el relato de una "creación": se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser (Eliade, 1985: 12).

Mircea Eliade introduce así la figura del héroe, ese *ser sobrenatural* cuya hazaña, en el mito antiguo, permite la comprensión del universo circundante y "le explica al hombre su vida, el origen del mal, de la técnica, el sentido de casa, hogar, madre, padre, muerte, la existencia de los ultramundos" (Negre, op.cit: 269). Las preguntas esenciales, esos cuestionamientos que decíamos que constituyen la actitud del filósofo, están presentes en esas narraciones primigenias. El mito está antes que la filosofía –o es la primera filosofía, la que responde al hombre sus primeras preguntas–, y por eso el trasegar del héroe en busca de respuestas hace del viaje mucho más que una metáfora, porque como explica Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (2001: 142): "uno de los principios fundamentales estructurales del cuento es el viaje<sup>27</sup>". El *Diccionario de símbolos* alude al viaje y al héroe de este modo:

---

<sup>26</sup> Volvemos sobre Gilgamesh en el capítulo 3.2.1: *El viaje en el origen de la narración*.

<sup>27</sup> La cursiva es de Propp.



Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de aspiración, dice Jung, del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto [...] Pero el verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento, es evolución. Viajar es buscar (Cirlot, 2007: 463).

El héroe, pues, es un viajero, y su viaje está en el centro de todos los relatos. Esto significa que la escritura de viajes entronca necesariamente con los análisis morfológicos del mito que propuso el estructuralismo a lo largo del siglo XX, esos en los que teóricos como Vladimir Propp, Carl G. Jung, Joseph Campbell, Giambattista Vico o Claude Lévi-Strauss estudiaron los denominadores comunes de todas las historias, mitos, leyendas y cuentos populares<sup>28</sup>. Vico llama esos elementos comunes “universales fantásticos”, Jung, “inconsciente colectivo”, y Lévi-Strauss se refiere a esa unidad básica que define al estructuralismo como “la lógica de lo concreto”, los elementos invariables entre diferencias superficiales, la propiedad que no cambia en un amplio y complejo conjunto de códigos (1987: 29). Se trata de esos personajes, historias, ritos, creencias o costumbres que encarnan determinados valores o arquetipos reconocibles por diferentes culturas y que luego están presentes en sus mitos y explicaciones cosmogónicas.

Fue en ese orden de ideas en el que Campbell desarrolló su patrón narrativo del viaje del héroe, en el que estableció *la partida, la iniciación y el regreso* como los componentes esenciales de su camino, cualquiera que sea su relato. Campbell lo llamó *monomito*<sup>29</sup>: la misma historia que se repite de forma variable y, sin embargo, maravillosamente constante (1972: 11). Esas etapas recurrentes en la aventura del héroe serían:

---

<sup>28</sup> Dichos análisis son fundamentales en esta investigación puesto que el tratamiento de la información que pretendemos estudiar en el relato de viaje pasa, sin duda, por el tamiz de lo que los teóricos han catalogado como momentos invariables y constitutivos del texto. Además, porque los planteamientos estructuralistas del análisis del mito han tenido influencia no sólo en la antropología moderna sino en los estudios del arte de la ficción –en David Lodge, por ejemplo–, en los estudios de la poética y retórica que se formulan hoy sobre el relato de viaje –Sofía Carrizo, por ejemplo– y, como es obvio, en el análisis del discurso de teóricos como Foucault, Genette y Barthes, que son parte del sustento teórico del análisis de los recursos retóricos que utiliza el escritor de viaje.

<sup>29</sup> Campbell explica que la palabra *monomito* la toma de James Joyce, *Finnegans Wake* (Nueva York, Viking Press. Inc. 1939, p. 581).



*La partida:* a) La primera gran etapa, que es la de la "separación" b) La llamada de la aventura o las señales de la vocación del héroe; c) "La negativa al llamado", o la locura de la huida del dios; d) La ayuda sobrenatural, la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada; d) "El cruce del primer umbral" e) "El vientre de la ballena", o sea el paso al reino de la noche.

*La iniciación:* La etapa de las "Pruebas y victorias de la iniciación": a) "El camino de las pruebas", o del aspecto peligroso de los dioses; b) "El encuentro con la diosa" (Magna Mater), o la felicidad de la infancia recobrada; c) "La mujer como tentación", el pecado y la agonía de Edipo; d) "La reconciliación con el padre"; e) "Apoteosis" f) "La gracia última".

*El regreso:* El regreso y la reintegración a la sociedad: a) "La negativa al regreso" o el mundo negado; b) "La huida mágica", o la fuga de Prometeo; c) "El rescate del mundo exterior"; d) "El cruce del umbral del regreso", o la vuelta al mundo normal; e) "La posesión de los dos mundos"; y f) "Libertad para vivir", la naturaleza y función de la gracia última (Campbell, ibíd: 40-41).

Propp desarrolla, en la misma dirección, la morfología del cuento popular y los cuentos de hadas<sup>30</sup>. Su investigación destaca treinta y ocho estados o funciones de los personajes de estas historias que, a su vez, condicionan, estructuran y vertebran cualquier relato de este tipo. El ruso desglosa los cuentos en sus partes constitutivas, relaciona esas partes entre sí y con el conjunto del relato, para concluir que la función de los personajes es siempre idéntica, y su modelo coincide ampliamente con el de Campbell en las etapas del viaje del héroe.

El productor de cine americano Christopher Vogler, en su famosa biblia para guionistas (*El viaje de un escritor*, 2002), resumió en doce puntos esas etapas narrativas, aplicadas ya no sólo al héroe sino a la estructura de cualquier relato, a saber:

- 1) *Mundo ordinario:* El mundo corriente del héroe antes de salir en su aventura. Es aquí dónde se presenta al personaje
- 2) *Llamada a la aventura:* Al héroe se le presenta un problema, desafío o aventura, que puede ser en forma de pérdida, de advertencia, de desafío. Es el catalizador, desencadenante o hecho que propicia la acción
- 3) *Rechazo de la llamada:* El héroe no quiere partir por miedo, veteranía, experiencias previas, etc.
- 4) *Encuentro con el mentor:* fuente de sabiduría, héroe con experiencia superior o con poderes mágicos, el mentor es quien ayuda al héroe a decidirse a aceptar el desafío
- 5) *Cruce del umbral:* el héroe sale de su mundo ordinario para entrar en el mundo especial o mágico, con reglas y valores distintos. Es el fin de los preparativos y el comienzo de la aventura.
- 6) *Pruebas, aliados y enemigos*
- 7) *Acercamiento a la*

---

<sup>30</sup> Propp define el cuento como "todo desarrollo narrativo que parta de un daño o de una carencia y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento o recompensa" (op.cit: 121).



*cueva interior*: es la aproximación al peligro, las complicaciones y la preparación para el gran desafío 8) *Odisea*: Hacia la mitad de la historia, la mayor crisis de la aventura, el calvario. “La crisis, que no el clímax”. El héroe parece morir o es testigo de la muerte 9) *Recompensa*: El héroe gana la recompensa, aunque todavía le acechan peligros de perder lo que ha conseguido. Puede que el triunfo sea efímero pero de momento saborea sus mieles 10) *Camino a casa*: El camino de vuelta al mundo ordinario. Son pocos los héroes que permanecen en el mundo especial 11) *Resurrección*: El clímax, la prueba final que el héroe debe vencer antes de regresar con éxito. El protagonista vive una purga o purificación 12) *regreso con el elixir*: sea que regrese o continúe un nuevo viaje, el héroe tiene la sensación de empezar una nueva vida. El retorno es, en muchos casos, la recompensa (Vogler, 2002).

Está claro que si el héroe es un viajero, el relato de viaje encaja necesariamente en esos modelos, y por eso hemos mencionado estos elementos estructurales aquí. Pero antes de analizar propiamente el relato de viaje (tema del próximo capítulo de este marco teórico), las etapas de ese periplo —la *partida*, el *tránsito* y el *regreso*— son útiles para continuar definiendo al viajero. Porque es en la *partida* donde se encuentran sus motivaciones, los motores que impulsan al protagonista a emprender el camino; en el *tránsito* se desarrolla su historia, obtiene lo que ha ido a buscar o se decepciona, es donde tiene lugar la instrucción, el aprendizaje del que luego dará cuenta; y en el *regreso* encuentra la recompensa a su largo caminar, o no, y se ve obligado a volver con las manos vacías. O sencillamente no regresa.

### 2.2.3 Motivaciones del viajero

Desde que conocemos datos sobre la existencia de los seres humanos tenemos constancia del viaje, dice la investigadora Nieves Soriano (2009: 25). Hemos dicho ya que el hombre, todavía en su estado primitivo, viajó por necesidad, para cazar o cultivar tierras más fértiles, pero, según Soriano, también lo hizo movido por la curiosidad: en todo tipo de viaje —sea físico (que implica desplazamiento), imaginario o interior— “es posible vislumbrar una tónica común: el deseo de conocimiento [...] sed propia del ser humano, la que llevó a Prometeo a robar el fuego a los dioses” (ibíd: 26). Soriano encuentra un fin utilitario en todo viaje. Asegura que éste, aparte de las motivaciones propias de cada viajero, siempre es para algo, tiene una finalidad ajena a sí mismo:

Ha habido viajes de descubrimiento, en los que la inquietud del viajero se centraba en descubrir nuevas tierras no perfiladas en los mapas [...] ha habido viajes de exploración, de



conocimiento, naturalistas [...] viajes comerciales, [...] viajes propiamente coloniales [...] o viajes de búsqueda de lo exótico, de la atracción de la alteridad (ibíd: 27-28).

Esa finalidad concreta del viaje, casi pragmática, también la plantea el profesor Rogelio Reyes: "Viajar significa cambiar, moverse; exige siempre una búsqueda: del vellocino de oro, del grial, de la tierra prometida [...] Pero también una búsqueda de sí mismo, del centro personal del escritor, cuando no fuga" (1993: 90). También lo dice Paul Theroux: "el viaje es fuga y búsqueda a partes iguales (2012: 15):

Considero el deseo de viajar una cualidad intrínsecamente humana: las ganas de movimiento, para satisfacer tu curiosidad o apacentar tus temores; para cambiar tus circunstancias vitales y transformarte en un forastero; para hacer un amigo; para apreciar un paisaje exótico; para aventurarte en lo desconocido; o para dejar testimonio (Theroux, ibíd: 7).

Para Marc Augé, caminar significa transformar la espera en esperanza: "El hombre tiene necesidad de alejarse y retornar, para gozar del placer de la distancia y la emoción de la aproximación, una especie de rito sagrado" (1998: 64).

Sin embargo, las motivaciones de quienes han emprendido el viaje han cambiado a lo largo del tiempo, porque es la época, como dice Calderón, la que "dibuja los trazos morales e intelectuales del viajero, y lo que éste consiga o rehúse, lo que ejerza en él fascinación o rechazo, su forma de pensar y de ver el mundo" (2006: 9).

Según Eric Leed (op.cit.: 7-11), esas causas finales del viaje han evolucionado de la *necesidad* a la búsqueda de la *libertad*: para los antiguos, el viaje era una explicación mítica, una prueba de los dioses o del destino, cuando no una obligación, una situación temporal en la que los viajeros eran probados y salían transformados de la experiencia tras adquirir habilidades y sabiduría. Como explica Gasquet:

El viaje se valoraba según los criterios del sufrimiento y sacrificios que un determinado recorrido imponía al viajero. Sufrimiento y sacrificio eran las determinaciones propias al héroe y los obstáculos debían estar a la altura de un proeza no sólo física, sino fundamentalmente moral. Recordemos que el periplo de Ulises tenía por objeto poner a prueba su entereza moral y la de su esposa, Penélope (Gasquet, op.cit: 52).

En la Edad Media, el viaje por necesidad va evolucionando, y los peregrinos visitaron Tierra Santa en busca de una suerte de purificación. Pero son los caballeros medievales quienes representan, con sus viajes y hazañas, uno de los primeros modelos del hombre libre, ese concepto que sólo hasta el siglo XVIII fue extensivo a



toda la humanidad con la declaración de los Derechos del Hombre. El caballero, al viajar, mostraba su destreza y carácter. Su aventura configuró lo que más adelante sería el viaje de los descubrimientos, seguido a su vez por el viaje científico (Leed: *ibídem*). Así, para los modernos, "de Hegel a Benedetto Croce, el viaje será la evolución de la necesidad al reino de la libertad", como también apunta Gasquet (*op.cit*: 35).

Ese viaje como expresión de la voluntad comienza a finales del siglo XVIII. Fue entonces cuando Sterne, siendo consciente de la novedad de su motivación, puso sobre la mesa su teoría del viajero sentimental, con el que rápidamente se identificaron los escritores viajeros de la época, esos que habían perdido la fe en el dato y cuyo propósito no era el viaje de instrucción sino la contemplación, el viaje interior, el viaje por el viaje, la búsqueda de lo sublime, la exaltación del pasado, de los sentidos, o simplemente el deseo de marcharse a otro sitio. Ya no se trataba de descripciones pormenorizadas de la naturaleza o la ciudad, sino del predominio de la subjetividad, del abandono a la impresión y el gusto de lo exótico. Ahí comenzó el viaje romántico.

Como dice Gruenter, la *pregrinomanie*, la manía del viaje que fue popular en el siglo XVIII como forma de perfeccionamiento personal y formación, fue sustituida por un viaje con finalidad en sí mismo que derivó luego en el viaje comercial y de placer privado: "un estado excéntrico de curiosidad personal" (1992: 98). Entonces el placer viajero se populariza en el siglo XIX, cuando el fenómeno turístico comienza a ser una de las manifestaciones contemporáneas del desplazamiento, esa que aún sigue encarnando la búsqueda de la libertad y el individualismo que se manifiestan "en la voluntad de partir, la independencia que implica la movilidad y el placer de la autonomía" (Leed, *op.cit*: 11). Todas éstas, dicho sea de paso, características del viaje moderno.

Cada viajero parte, está claro, por sus propios motivos: búsqueda de nuevos territorios, anhelos de poder, gloria, fama o riquezas, penitencia, curiosidad, exploración científica, proselitismo<sup>31</sup> o supervivencia. Intentaremos resumir aquí, en cuatro grandes anhelos, esa búsqueda que lo define, esa que lo transforma o lo libera y que le da al viaje un carácter indiscutiblemente utilitario. Hablamos de la

---

<sup>31</sup> Sobre el viaje como forma de proselitismo, un ejemplo lo encontramos en el ensayo de Jorge Carrión sobre el viaje en tiempos del franquismo en España. Véase bibliografía.



búsqueda de una posible recompensa, de la instrucción, del desplazamiento por placer y del viaje por necesidad.

### 2.2.3.1 Recompensa

El conocimiento es una primera recompensa que persigue el viajero, tal como vimos en Descartes, en Platón, etc., pero quien sale de viaje también busca perfección, paraísos, prestancia, purificación, vida eterna. No hay viaje sin propósito (aunque Baudelaire alabara como “verdaderos” a los “viajeros que parten por partir” (2007: 249), ni aunque un libro de Dickens se titule *El viajero sin propósito* (2010). Porque incluso el vagabundeo del *flâneur* o las vacaciones del turista contemporáneo tienen objetivos implícitos de contemplación, descanso, peregrinación o placer en lo desconocido<sup>32</sup>. E incluso los escritores románticos que establecieron como seña de identidad “el viaje por el viaje”, también tenían su recompensa en el placer estético y en la escritura que, como dice Michel Butor, era el objetivo principal de los viajeros del Romanticismo (1972: 12).

La historia de la escritura del viaje está llena de recompensas anheladas<sup>33</sup>: el vellocino de oro por los argonautas, el santo grial para los caballeros y cristianos, las Indias orientales, el Dorado, la tierra prometida o el paraíso perdido. El viajero, casi por lo general, sueña con alcanzar un paraíso. Como indican Petra-Iraides Cruz Leal y José Ismael Gutiérrez, el tránsito es un signo de progresión espiritual en el budismo, y los mitos, religiones, creencias y leyendas ofrecen un inventario de nominaciones de la Tierra Santa: Hugalayá, Thule, Salem, Surgas, La Meca, etc. “El viaje concluye comúnmente en purificación del alma, pero también puede implicar penitencia y exterminio” (2004: 10).

También lo explica Friedrich Wolfzettel, profesor de la Universidad de Frankfurt, para quien desde el Medioevo las variantes de la leyenda de Alejandro Magno demuestran el vínculo entre la sed de descubrimiento y la búsqueda del paraíso terrestre:

---

<sup>32</sup> El profesor Juan F. Villar Dégano diferencia entre viajeros que buscan y viajeros que encuentran. Según él, el «yo» de los viajeros que buscan predomina hasta la Ilustración, y el de los viajeros que encuentran, desde la Ilustración hasta nuestros días (1995: 29). Sin embargo, aquí consideramos que encuentre o no lo que ha ido a buscar, la búsqueda, el propósito de tal, es lo que lo define.

<sup>33</sup> Sobre la recompensa como motor del relato vid. Propp (2001: 80-85).



El viaje de Marco Polo hasta el reino de Catai así como el viaje probablemente ficticio de Mandeville hasta el paraíso terrestre situado en el Oriente extremo de Asia están aún conformes con esta regla; y, no por último, el viaje de Cristóbal Colón en busca del Gran Khan será aún profundamente impregnado de la idea de la Tierra de Promisión (2005: 19).

La recompensa también suele estar asociada a la conquista de un bien material<sup>34</sup>, a la superación del obstáculo y a la aventura, puede ser material, espiritual o constituir una especie de "rito de paso". Para Ulises, el premio a su odisea era volver a casa. Para Jasón y sus compañeros, la piel del cordero alado; para el asno de Apuleyo se trataba de recobrar su estado original. Yámulo buscaba y dijo haber encontrado la isla del sol, igual que San Brandán y Mandeville el paraíso. Gilgamesh, en el fondo del mar, la planta que le daría la inmortalidad. Dante anhela a Beatriz. El Marlow de Conrad busca a Kurtz en corazón de las tinieblas. Colón quería volver habiendo alcanzado la ruta más corta hasta las Indias y con los tesoros descritos por Marco Polo; los peregrinos, la purificación o la salvación al visitar Tierra Santa. El viaje de Eneas pretendía, terminada la guerra de Troya, hacerse con un lugar para asentarse y recomenzar, y Don Quijote de la Mancha anhelaba "eterno nombre y fama" (I: 116), igual que los conquistadores y los piratas, que además iban a por el botín, tierras, súbditos, mujeres<sup>35</sup>, monedas y oro.

Esa recompensa asociada a la gloria y la riqueza fue la que también motivó a buena parte de los navegantes de la primera y la segunda era de los descubrimientos: Vasco Núñez de Balboa, Colón, Elcano, Magallanes o el Capitán Cook. En aquel tiempo, cuando ingleses, portugueses y españoles se disputaban el dominio de los mares y de las rutas comerciales, estos marineros buscaban el beneplácito y los favores de sus reyes para partir en expediciones que, además de mapas, seguían leyendas ancestrales donde se hablaba de tierras llenas de tesoros y gestas de nobles caballeros. La muerte y la enfermedad fueron por lo general el precio a pagar por sus tripulaciones –*El Dorado* no es tan fácil de encontrar, después de todo–, pero ellos, de quienes hoy sabemos su nombre, consiguieron bautizar

<sup>34</sup> Por ejemplo, el «objeto mágico» al que se refiere Propp en su *Morfología del cuento*. Cf. Propp, 2001.

<sup>35</sup> La búsqueda de mujeres fue, por ejemplo, una de las principales causas de emigración a los territorios americanos recién descubiertos. Tanto Colón como Américo Vespucio habían hablado en sus escritos de la vida sexual de las indias, de su lubricidad y sexo promiscuo, y pasó también así en la conquista africana. Además, procrear con las indias era multiplicar el número de hombres blancos súbditos y aliados de la corona imperialista. Incluso Montesquieu, en su teoría climatológica, ubicó en Oriente el deseo sexual: *Avec cette délicatesse d'organes que l'on a dans es pays chauds l'âme est souverainement émue par tout ce qui a du rapport l'union des deux sexes: tout conduit a cet objet* (cit. en Almarcegui, 2005: 124).



mares y tierras, hacer nombre y fortuna. Núñez de Balboa, el Pacífico; Magallanes, el estrecho que lleva su nombre; Elcano consiguió completar la primera circunvalación al globo tras la muerte del capitán de la nave *Vittoria*, y Cook, en el *Endeavour* y luego en el *Resolution*, certificó la existencia del «gran continente sur», Australia, además de cartografiar Nueva Zelanda, entre otros descubrimientos. Colón, ya lo sabemos, hizo el más grande de los hallazgos, entre otros motivos, huyendo de su modesto rango social y queriendo ascender en la nobleza, inspirado también por los libros de viaje y caballería, entre ellos el de Marco Polo y el *Amadis de Gaula*.

“Se fue pensando en regresar con alguna prestancia, que es el propósito de todos los que se van”, dice un personaje de *La novia oscura*, una novela de la colombiana Laura Restrepo (2005: 95), y ello resume de algún modo este motivo viajero presente desde los primeros exploradores hasta los inmigrantes modernos, cuya recompensa tiene que ver con alcanzar una nueva tierra de promisión y con el anhelo de que en ese nuevo escenario tendrán más ventura económica, razón que los impulsa al viaje. Los representantes actuales de esta búsqueda son los latinoamericanos que emprenden el sueño americano, los magrebíes que sueñan con Europa, los habitantes de países del Este o los nuevos emigrantes de la crisis económica de este comienzo del siglo XXI, entre otros movimientos migratorios. Pero también fue así para los migrantes de otras épocas: aquellos ingleses que viajaron a Norteamérica con la idea de la tierra de la libertad; o los que siguieron la fiebre del oro en California o en Canadá, como Jack London; o los españoles del siglo XVI que iban a América por los mismos motivos:

Ahora son los latinoamericanos quienes sueñan con Europa y atraviesan el Atlántico en dirección contraria a la de las carabelas, paquebotes y buques de vapor que durante cinco siglos transportaron a miles de miles de españoles al Nuevo Mundo. Los “sudacas” son ahora en España los nuevos “gachupines”, los que sueñan con labrar fortuna rápidamente u obtener salarios dignos, garantías laborales y seguridad personal, fundar nuevos hogares. En síntesis, son los inmigrantes de la periferia del capitalismo que –como todos los inmigrantes que los precedieron– sueñan con integrarse a un mundo rico que descubren y exploran por primera vez, y que por primera vez pretenden colonizar (Lida<sup>36</sup> cit. en Mosquillo, 2006: 200).

---

<sup>36</sup> LIDA, Clara E. (1992): “El fin de un sueño”, en *Historia General de la Emigración Española a Iberoamérica*, tomo I, Madrid, Historia 16, p.732. También sobre inmigración española tras el descubrimiento: Cruz Leal, 2004. Véase bibliografía.



Pero hay recompensas de otro tipo, como las de los tiempos de Montaigne, cuando el viaje era curativo, medicinal –el francés hizo su periplo europeo por diferentes balnearios termales, buscando alivio a sus problemas renales y cálculos en la vesícula– y eso porque ya desde entonces, “desde el Renacimiento, el viaje fue prescrito por los médicos como remedio contra los efectos de la melancolía, y su objeto terapéutico era conocido ya por los manuales apodémicos<sup>37</sup> de la época humanista” (Wolfzettel, 2005: 15). Viajar se les recomendaba principalmente a los afectados de “severa melancolía –especialmente los artistas, los nacidos bajo la influencia de Saturno– o para los que sufrían de mal de amores” (Burton<sup>38</sup> cit. en Brilli: 33). Poco después, los Románticos no tardaron en transformar este motivo terapéutico en un motivo mítico, al exaltar el tema de la huida sin motivo, del viaje como fuente de juventud” (Wolfzettel, *ibídem*).

Luego, en los siglos XIX y XX, esa recompensa buscada por los exploradores, que antes había tenido que ver con el avance de la ciencia y el conocimiento, comenzó en muchos casos a estar ligada a una idea chauvinista de la exploración, una especie de carrera por descubrir tierras, conquistar cumbres y plantar banderas en lugares remotos –los polos, el Everest, la luna– por simple prestigio individual, nacional y sed de notoriedad, sin tener ya muy en cuenta la utilidad de esos logros (Fernández-Armesto, *op.cit*: 8).

La recompensa, así, igual que los motivos del viaje, puede ser de muchos tipos, y puede estar ligada simplemente al cambio de escenario, a la huida, al regreso, al placer, al movimiento o a la instrucción.

---

<sup>37</sup> *Ars apodemica* es lo que se conoce como «el arte de viajar». Los manuales que entre los siglos XVII y XVIII estaban destinados a instruir a los viajeros sobre cómo viajar y de qué manera sistematizar y consignar la información y el conocimiento adquirido en los viajes.

Uno de los trabajos canónicos sobre el arte de viajar es el del profesor austriaco Justin Stagl, quien ha demostrado cómo a partir del siglo XVI el discurso del viaje tomó forma en Europa. Cf. STAGL, Justin (1995): *A History of Curiosity: The Theory of Travel. 1550–1800*. Chur, Harwood Academic Publishers. También su texto publicado el año 2000 titulado “*Ars apodemica: voyages d'étude et art du voyage*”, en T. Klaniczay et al (dir.): *L'époque de la Renaissance*, vol. IV. Budapest, pp. 285-306.

<sup>38</sup> Se trata de Robert Burton –sedentario y erudito rector de Oxford–, quien pretendió demostrar en su *Anatomía de la melancolía* que el viaje no era una maldición, sino un remedio para la melancolía, o sea, para las depresiones que causaba la vida sedentaria: “para esta dolencia (la melancolía) no hay nada mejor que cambiar de aire, vagabundear en una y otra dirección” (cit. en Chatwin, 2005: 395). Dice Atilio Brilli que en el siglo XIII el *itinerarium* de Matthew Paris era comúnmente utilizado como guía de los primeros isabelinos que viajan a Italia para curar la melancolía (*op.cit*: 20).



### 2.2.3.2 Instrucción

Para comienzos del siglo XVII, el viaje ya era una metáfora consolidada de la educación como “camino del conocimiento” y símbolo de la modernidad. La portada de *La gran restauración* de Francis Bacon es evidencia en ese sentido: “Un barco que representa el conocimiento cruza navegando las columnas de Hércules: el estrecho de Gibraltar, que solía simbolizar los límites del conocimiento humano” (Shapin, 2000: 40). Y es que Bacon, filósofo del siglo XVI y uno de los padres del empirismo, consideraba que el viaje era fundamental en la educación de todo joven como formación para la vida. Así lo propuso en su ensayo *Of travel* (1625: XVIII), en el que además de formular instrucciones sobre cómo debía comportarse el viajero en el exterior y qué debía ver para completar su educación, indicaba una serie de consejos prácticos para que el periplo resultara realmente provechoso: llevar un diario (sea el viaje por tierra o por mar), no quedarse demasiado tiempo en un mismo sitio –“solo lo necesario”–, leer libros o guías sobre el lugar, rodearse no de compatriotas sino de gentes del destino y aceptar sus consejos de lo que vale la pena ver y conocer. Asimismo, aprender un poco del idioma del país antes de la visita y, al volver a casa, mantener vivo el viaje como ejercicio intelectual pero sin alardear de la experiencia ante los conocidos.

También por esa época John Locke, médico y filósofo inglés, entendía el viaje como una etapa de la educación, la más importante para que la formación de un joven fuera completa: “usualmente la última parte de la educación son los viajes, que se piensan como el coronamiento de la obra y complemento del caballero” (1986: 271). Locke tenía una biblioteca plagada de libros de viajes, asociaba la importancia de leer este tipo de libros a la de estudiar historia y geografía –escribió su propia *Historia de la navegación*– y entendió su obra como “una vasta exploración a través de las regiones y las provincias del conocimiento, inundando su obra con analogías, metáforas y episodios extraídos del mundo de los viajes” (Pimentel: 2009: 13-14).

En las últimas secciones de sus *Pensamientos sobre la Educación* (1693), Locke destacó las principales ventajas del viaje educativo, relacionadas con el aprendizaje de las lenguas extranjeras y la adquisición de sabiduría y prudencia para la vida. Sin embargo, cuestionaba que el momento adecuado para realizar el viaje fuera entre los dieciséis y los veintiún años –que era cuando en aquella época se solía mandar a



los jóvenes al exterior– por apreciarlo tardío para aprender idiomas y su adecuada pronunciación. También porque consideraba que a esa edad el joven carece de sentido común y de experiencia suficiente para autorregularse, y se siente demasiado «mayor» para aceptar la supervisión de un tutor o guía de viaje<sup>39</sup>. Por tanto, para que el viaje fuera útil, Locke recomendaba que éste tuviera lugar cuando el joven hubiera adquirido un sentido de la autonomía suficiente para no dejarse deslumbrar por las costumbres más inadecuadas del sitio que visita, y estuviera preparado para ver en el país de destino aquello digno de estudio y atención (Locke, 1986: 271-272).

Consejos como los de Locke y Bacon también venían consignados en los manuales del *Ars apodemica* del Renacimiento y los albores de la Edad Moderna. Antonio Bravo García (2004: 381 y ss.) explica cómo muchos otros autores de los siglos XVI y XVII intentaron sistematizar lo que hasta entonces se había escrito sobre viaje y su relato, desde que éste comenzó a concebirse como “una suerte de formación para el individuo y la vida nómada de los humanistas –resumida en la divisa *mobiliora et nobiliora*– vino a ser un verdadero programa de educación que acabó por transformarse en una metodología completa del viaje (*ars apodemica, prudentia peregrinandi*)”. Bravo destaca entre ellos la *Tabula peregrinationis continens capita politica* de Hugo Blotius, que menciona ciento diecisiete razones que debían animar a un viajero a describir una ciudad, y también el *Methodus apodemica*, de 1577, escrito por Theodor Zwinger, quien atribuía a los viajeros una importancia decisiva para configurar una sociedad ilustrada, y a quienes impelía –la importancia de esto la veremos más adelante– a reportar los conocimientos adquiridos en sus viajes con la misma fidelidad y precisión que lo haría un comerciante con su contabilidad y sus cuentas. Zwinger llega a clasificar los viajes según las cuatro causas de Aristóteles, y para ello tiene en cuenta su *fin* (educativos, de negocios), los *medios*, intelectuales o no, que en él se utilizan (la observación, la salud, los mapas, los instrumentos), la *forma* del viaje (terrestre, marino, a pie, a caballo) y la *materia* del mismo (destinos, itinerarios, las diferentes categorías de los viajeros). El

---

<sup>39</sup> El preceptor era entonces una figura destacada dentro de la experiencia educativa del viaje al extranjero, ya que el partía era por lo general un adolescente. El tutor era un *cicerón* encargado de su supervisión y compañía, quien debía guiar al joven en el país de destino, y era casi siempre quien tomaba las notas y redactaba los recuerdos de ese viaje para su tutelado. También podía ser un sirviente o paje, como el de Montaigne, que fue quien escribió buena parte de las elucubraciones del filósofo durante su viaje a Italia.



humanista distinguía también entre los *accidentes* del viaje (fecha, lugar) y sus *especies* (si eran religiosos o profanos) (ibíd: 386).

Estos manuales del buen viajero, que se contaron por cientos, son de especial trascendencia en la historia de las ideas puesto que configuraron la base del método científico y porque su proliferación, que continuó incluso hasta bien avanzado el siglo XVIII, configuró la que ha sido, sin duda, la práctica del viaje de instrucción por excelencia: el *Grand Tour*, recorrido que estaba de moda entre los jóvenes ingleses desde finales de 1600 y cuyos objetivos eran pedagógicos y educativos. Según explica Juan Bravo Castillo, ese viaje tenía por objeto:

...un vasto recorrido por Francia, país que por entonces era el centro cultural del mundo y posteriormente, ya en el siglo XVIII, ese mismo término «Grand Tour» pasó a designar un dilatado circuito por Europa –que incluía Francia, Suiza, Italia, Alemania y los Países Bajos [...] una experiencia indispensable para la educación de los jóvenes de familias acomodadas, que dio muy pronto lugar al desarrollo de una prolífica literatura de viajes (2006: 189).

Attilio Brilli, teórico del viaje a Italia, parece contradecir a Bravo. Según él, la tradición y el origen del *Grand Tour* no tenía como finalidad un recorrido por Francia sino por el país de Miguel Ángel, de Leonardo, el de las ruinas del Imperio de los Césares. Dice Brilli que los jóvenes, desde finales del siglo XVI y hasta todo el siglo XIX encontraban a Europa en Italia<sup>40</sup> (op.cit: 31), y cuenta cómo la expresión *Grand Tour* hizo su aparición en 1670, en el prólogo de la renombrada guía de viaje de Richard Lassels, *The Voyage of Italy*, donde el autor decía: “sólo quien haya llevado a cabo el *Grand Tour* por Francia y el viaje por Italia estará capacitado para entender a César o a Livio” (Lassers cit. en Brilli, op.cit: 51). La mención de Francia en el prólogo del jesuita y viajero –que había sido tutor de unos cuantos nobles ingleses y había viajado por Italia en varias ocasiones–, acerca las posiciones de Bravo y de Brilli. Sin embargo, lo importante es que tras la aparición del libro de Lassers en 1670, la expresión se convirtió en sinónimo del viaje y la visita a varios países europeos para “observar fenómenos de la naturaleza, los usos y costumbres de los pueblos, su economía o los sistemas legislativos y políticos” (Brilli, ibíd: 46).

Así, el *Grand Tour* estuvo en principio al servicio de la educación de los burgueses y aristócratas de los primeros años de la Edad Moderna –especialmente

---

<sup>40</sup> Es interesante resaltar un hecho que Brilli destaca: cómo la firma del tratado de paz Cateau-Cambresis entre Francia, España e Inglaterra en 1559 inauguró un equilibrio europeo que favoreció la continuada inmigración intelectual hacia Italia.



de nacionalidad inglesa-, aquellos que se convertirían en estadistas, diplomáticos, funcionarios o personalidades en sus países y que por ello debían conocer los vestigios del Renacimiento, ver el arte europeo, escuchar cierta música y codearse con sus afines en las naciones vecinas. Pero como explica Fernando Jorge Soto Roland (web), esta modalidad de viaje alcanzó su apogeo alrededor de 1770 y se convirtió en una práctica rápidamente imitada en todo el viejo mundo y en los países europeizados de América. Esto no es otra cosa que el advenimiento del viajero ilustrado del siglo XVIII,

...cuyo deambular responde (según la filosofía preconizada por la Ilustración) a una finalidad de observación y de análisis de los fenómenos sociales para poder superar la ignorancia, el fanatismo y la miseria mediante la instrucción del pueblo y la acción del Estado. Esta visión instrumental y racionalista del viaje [...] más que un fin, era un medio de observación al servicio de los ideales de la Razón, de la difusión de conocimientos útiles que harían posible las necesarias reformas de la sociedad (Bravo: op.cit: 189).

En el siglo XVIII es Jean Jaques Rousseau, padre del *Contrato Social* y heredero de Montaigne, Descartes, Bacon, Locke y de toda la tradición apodémica, quien continúa la defensa del viaje como forma de instrucción. El filósofo francés abogaba por los viajes para estudiar, no sólo piedras y plantas, sino a los hombres y sus costumbres, e imaginaba a autores como Montesquieu, Buffon, Diderot y d'Alembert viajando por el mundo con la misión de instruir a sus compatriotas (Marcdrouin, 2009: 33).

En *Emilio o de la Educación* (1985: 520 y ss.), Rousseau asegura que viajar es la obligación del científico porque, en su opinión, "el abuso de los libros mata a la ciencia". Luego afirma que "no es necesario leer, se precisa ver", igual que lo dedujera Descartes antes de abandonar a sus tutores para salir de viaje, o como Saint-Exupéry, que dos siglos más tarde dirá que no hay que aprender a escribir sino a ver, y por tanto la escritura es una consecuencia (Cf. Sorela, 2000a: 11).

La lectura, según Rousseau, sólo sirve para "aprender a hablar mucho de lo que no se conoce" ..., y para formar "presuntuosos ignorantes, Platones de 15 años que filosofen en los círculos sobre Egipto y las Indias a cuenta de haber leído a Paul Lucas o a Tavernier" (1985: 251). Pero para instruirse tampoco es suficiente recorrer países, "es preciso saber viajar":



Hay muchas personas a las que viajar instruye menos que los libros, porque ignoran el arte de pensar, porque en la lectura su espíritu está guiado al menos por el autor, y porque en sus viajes no saben ver nada por sí mismos (Rousseau, *ibíd*: 522).

Por eso el viaje conviene a poquísimas personas, dice el francés. Critica a quienes viajan sólo por viajar –“esos son errantes, vagabundos” (*ibíd*: 526)–, y a los que lo hacen para instruirse pero sin tener claro el objeto de su instrucción. El viaje provechoso es entonces sólo el de aquellos que, dueños de sí mismos, no se dejan seducir por los errores y los vicios de los lugares que visitan, y además estudian su gobierno, las costumbres de los ciudadanos, sus relaciones civiles y las leyes, mucho más que las ruinas de edificios, anticuarios y bibliotecas. Rousseau también considera necesario haber visto a los vecinos y haber vivido entre ellos (lo mismo dirá Stendhal un siglo más tarde), pero indica que aunque es cierto que cada nación posee un carácter propio y específico, no es necesario recorrer el mundo entero para conocer a los hombres: “quien ha comparado diez pueblos, conoce a los hombres, como el que ha visto a diez franceses conoce a los franceses [...] Los hombres se parecen tanto que no vale la pena estudiarlos por separado” (*ibíd*: 522).

De este modo Rousseau inaugura sin saberlo, según dijo Lévi-Strauss, la etnología, esa disciplina que él mismo practicó casi dos siglos después. En 1962, en el 250 aniversario del nacimiento del padre del *Contrato Social*, el fundador de la antropología moderna recordaba en Ginebra estas palabras de su antecesor: “Cuando se quiere estudiar a los hombres hay que mirar cerca de uno; pero para estudiar al hombre hay que aprender a mirar a lo lejos: hay que empezar por observar las diferencias para descubrir las propiedades» (cit. en Levi-Strauss, 2011: 8). Y eso fue lo que hizo el autor de *Tristes trópicos*: buscar esa unidad esencial a la que ya nos referimos antes, esa invariabilidad que permite conocer al hombre a pesar de sus diferencias. El viaje del etnólogo es el ejemplo contemporáneo de los viajes de instrucción junto con el Erasmus, ese programa de movilidad de jóvenes universitarios europeos que no por nada toma su nombre de Erasmo de Rotterdam, humanista, filósofo y también viajero del siglo XVI.

Sin embargo, concebir el viaje de este modo es muy anterior a la Edad Moderna porque, como hemos insistido varias veces hasta aquí, viajar como método de conocimiento es tan antiguo como el hombre mismo. Y si en el siglo XVIII este binomio era una metáfora ya consagrada y en el XX una práctica habitual, dos mil quinientos años atrás, seis siglos antes de Cristo, aquello apenas era una buena



intuición que terminaría por ser una verdad demostrada. Y uno de los primeros en entreverla fue Herodoto.

Nacido en Halicarnaso entre los años 490 y el 480 a.C., Herodoto es más padre de la etnología que Rousseau. Las investigaciones para su *Historia*, una obra monumental que escribió con el deseo de que "el tiempo no borrara los hechos de los hombres" (2000: 15), lo llevaron a estudiar y conocer buena parte de las culturas del que era entonces el mundo conocido, de Grecia a Persia, del entorno del mar Egeo y el Mediterráneo hasta Egipto. Ryszard Kapuscinski, el periodista polaco, también viajero, estudioso y entusiasta de Herodoto, vio a este griego de la antigüedad como un antropólogo, un reportero, un etnógrafo, un historiador:

Herodoto trabaja duro durante sus viajes [...] quiere conocer el mundo y sus habitantes, conocerlos para luego describirlos [...] es el primero en describir la naturaleza multicultural del mundo. El primero en clamar que todas las culturas deben ser aceptadas y comprendidas, y que, para comprender una, antes hay que conocerla. ¿Qué en qué se diferencian las unas de las otras? Pues, sobre todo, en las costumbres. Dime cómo te vistes, cómo te comportas, qué costumbres tienes, a qué dioses adoras y te diré quién eres (ibíd: 96).

Herodoto intuyó, como seguramente otros antes que él pero de quienes no tenemos constancia, que el conocimiento se adquiere a través de la experiencia, y comprendió la importancia de ser *testigo* de la historia. Herodoto va hasta el lugar de los acontecimientos para aprender y constatar con sus propios ojos, compara, refuta, duda, pregunta, vive entre los "bárbaros"<sup>41</sup>. Viaja solo –no hay constancia de que lo hiciera acompañado (aunque es posible que fuera con un esclavo que cargaba el equipaje y los utensilios para la escritura)– y la sed del conocimiento, que pudo ser la causa de sus primeros desplazamientos, lo llevó a seguir viajando, una actividad que no abandonó a lo largo de su vida. Es sabido que Cicerón fue el responsable de su denominación como "padre de la historia" (*apud Herodotum patrem Historiae*), y su influencia es rastreable en numerosos historiadores del mundo antiguo, en geógrafos y naturalistas, también en escritores viajeros de todos los tiempos y, sin duda, incluso hoy en periodistas contemporáneos<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Bárbaro*, para Herodoto y sus contemporáneos, eran todos aquellos que no eran griegos. El término luego servirá a muchos autores clásicos para designar los pueblos fronterizos con el Imperio Romano.

<sup>42</sup> Volvemos sobre Herodoto en el capítulo 3.2.2: *El texto de viaje en las antiguas Grecia y Roma*.



Sin embargo, aunque el viaje de Herodoto es un típico viaje de instrucción, no se conocen con precisión las causas que lo llevaron a emprender sus periplos. Una de las razones pudo estar en su propio placer descubridor, y ello entronca con otra de las motivaciones del viajero que desarrollamos aquí: el viaje como una forma de placer y búsqueda de exotismo.

### 2.2.3.3 Placer – Exotismo – Alteridad

Todo viaje tiene lugar, antes que en el camino, en la mente de su protagonista, en la imaginación. Ese rasgo que diferencia a los hombres de los demás animales, la curiosidad, esa que Ortega y Gasset definía como la plena vitalidad del espíritu<sup>43</sup> y que los griegos entendían como un síntoma de la juventud, hace que antes de emprender el camino el hombre se inquiete por lo que se esconde al otro lado de sus límites conocidos. ¿Qué hay más allá? El deseo de cruzar la frontera<sup>44</sup> es una característica peculiar del aborígen a nuestros contemporáneos. Herman Melville, en su ensayo *Viajar*, ilustra esa primera pregunta filosófica, ligada al placer del camino:

En el solitario macizo montañoso de Greylock se encuentra un profundo valle llamado «The Hopper», amplia y reverdecida región olvidada en el corazón de las colinas. Supongamos que una persona nacida en dicho valle no conozca nada de lo que se encuentra más allá, y que un día decida escalar la montaña: ¡con qué emoción contemplaría el paisaje desde la cima! Le apabullaría y hechizaría tanta novedad. Este tipo de experiencia refleja perfectamente el principal placer de viajar. Cada hogar es una suerte de «Hopper» que, por seguro y agradable que sea, aísla a sus habitantes del mundo exterior (2011: 13).

Sí decíamos que el motivo del viaje ha evolucionado de la necesidad a la búsqueda de la libertad, antes y entre medias también ha estado siempre ahí el desplazamiento impulsado por la voluntad del propio viajero. La búsqueda del exotismo, el goce de la partida o la atracción de lo desconocido han sido causa y motor en todos los tiempos. El territorio de lo desconocido está poblado de posibles amenazas o peligros para quien se desplaza, pero una vez en ruta, cuando empieza a vivir aquello que ha visto primero en su imaginación, esos miedos se disipan y comienza el disfrute. Por eso aquí cabe el turismo, el viaje romántico, el sentimental

---

<sup>43</sup> Cit. en Rivas Nieto (op.cit: 17).

<sup>44</sup> La expresión es recurrente en Kapuscinski (op.cit: 86), desde que sale de Varsovia es una sensación que no deja de acompañarlo en todos sus viajes.



de Sterne y sus sucesores, el de exploración, el de aventura e incluso el nomadismo, cuando este es voluntario y se recrea en la errancia. Porque como dice Rosi Braidotti, "ser nómada no es no tener casa, sino la capacidad de recrear tu casa en cualquier sitio" (cit. en Roberson, op.cit: XVII).

También puede ser que un hombre salga de viaje porque se siente atrapado en su vida cotidiana y, aburrido y hastiado por ella, decide buscar nuevas experiencias lejos de su geografía habitual (Almarcegui, 2005: 105). El filósofo Paolo Scarpi propone un movimiento de *fuga* y *regreso* inherente a todo viaje, donde la fuga es una especie de huida que "implica el deseo por parte del viajero de desprenderse de su ambiente familiar y abandonar su yo primitivo, mientras que la vuelta (*ritorno*) trae consigo una *vita nuova*, una nueva visión del mundo" (en Wolfzettel op.cit: 13). Esa huida, ese viaje permanente con fines escapistas puede constituir, incluso, un rasgo obsesivo<sup>45</sup>.

Pero el primer deseo es simplemente el de *ver* y a Petrarca se le considera, en ese sentido, uno de los precursores del viaje moderno, que se anticipó incluso a Montaigne. "Impulsado únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud, hoy he escalado el monte más alto de esta región, que no sin motivo llaman Ventoso" (2000: 25). Así comienza el humanista de comienzos del siglo XIV la narración de su *Asenso al Mount Ventoux* (1336). Y lo hace impulsado "por el placer de ver, de observar las costumbres de los hombres y por disfrutar del aspecto de paisajes desconocidos, para comparar los hábitos de los extranjeros con los domésticos" (Brilli, op.cit: 26).

En una época en la que el viaje tenía casi por definición fines religiosos –la peregrinación a Tierra Santa–, políticos –embajadas– o militares –cruzadas medievales o las guerras territoriales–, él es uno de los primeros en formular una concepción laica del viaje, de enorme modernidad, que antecede en varios siglos a los románticos del viaje por el viaje. Petrarca se echa a la montaña con su hermano, y la subida le supone numerosos esfuerzos y fatigas. Busca atajos, pero lo que encuentra, cada vez, son caminos más difíciles. Al final consigue la cumbre del Hijuelo, y extasiado por el escenario sin límites que se contempla desde la cumbre, por las nubes bajo sus pies y la vista de los Alpes, el Ródano, el Ato y el Olimpo,

---

<sup>45</sup> Al respecto Wolfzettel alude la obra de PORTER, Dennis (1991): *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*.



reflexiona sobre el verdadero viaje que ha realizado, uno interior, del espíritu, y es así como edifica esa idea que desde entonces alude a que la meta del viaje no está en la cumbre sino en el camino. Petrarca, en la cima, abre al azar las *Confesiones* de San Agustín y lee: "Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el flujo enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas y olvidaron mirarse a sí mismos". Es así como comprende que el viaje es un método de autoconocimiento, y que no hay por qué buscar en el exterior lo que se puede hallar dentro de sí.

Los principales representantes históricos de este tipo de viaje contemplativo e impulsado por la mirada a lo sublime son los románticos, esos viajeros que a finales del siglo XVIII buscaban lo exótico, el pasado, lo sublime, la belleza. Su máxima, "Oh vida y viajes, cuán bellos sois", es una muestra de hasta qué punto el viaje es para ellos una forma de vida ideal (Gruenter, op.cit: 98). Con ellos el motivo del viaje y su escritura cambian de signo:

Inmersos en un mundo que se les antojaba vacío, los románticos buscan, como modo de romper la insatisfacción y la monotonía del 'aquí' y el 'ahora', la exaltación intensa de la sensibilidad y del espíritu (...) el "yo" romántico buscará en su deambular un motivo inapreciable de emoción y exaltación de la sensibilidad. Viajar por el mundo se convierte en un fin en sí mismo (...) para exaltar la emoción del alma ante el sugestivo y el mágico encanto de los paisajes impresionantes y exóticos (Bravo, 2006: 190).

Europa está en plena expansión colonial y el mundo, de pronto, se ha hecho más ancho y accesible. El viajero deja atrás sus fines educativos. La sensibilidad toma su sitio: "la sentimentalidad y efusión subjetiva frente al arrebató esteticista desplazó las equilibradas y medidas descripciones del siglo XVIII, dando paso a la exaltación del imaginario" (Soto: op.cit). Por eso en los textos que relatan el viaje de este período -pensemos en Stendhal, Flaubert, Lord Byron, Chateaubriand, Nerval, Dumas, Gautier, George Sand, Merimée, por citar algunos- encontramos exaltación contante de la naturaleza, pasión estética, hedonista, y preponderancia de la búsqueda interior del escritor a través del viaje, que le sirve para conocerse a sí mismo.

Pero se especula que fue el propio Rousseau quien con su *Discurso* dio paso al viaje con objeto placentero:

El Rousseau de las *Confesiones* y las *Enseñanzas* es un autor que pugna progresivamente con el enciclopedismo y el optimismo racional. El nuevo gabinete será, como dice el ginebrino, la



tierra entera, y el viaje un placer, no una mera necesidad soportada. [...] con Rousseau el hombre comienza el camino que lo llevará a situarse en brazos de la naturaleza, con lo que ello implica. Esta concepción entiende el viaje como aventura y no como mero desplazamiento para la recolección de datos (Pérez López, 2009: 147-148).

Es así. Son prerrománticos como Rousseau, Humboldt o Goethe los que sirven de bisagra en esa transición entre el viaje por instrucción y el de placer. O incluso sus precursores están un poco antes, cuando a medio camino entre esos dos tipos de viaje tuvo lugar el periplo cultural, en el que personajes como Mme. de Staël, Montaigne, Montesquieu, Sir Philip Sydney, Rabelais, Thomas Hobbes o John Milton viajaron por Europa a entrevistarse con embajadores, aristócratas y artistas, en salones en los que se discutía de política, de arte, de música, de filosofía. Esos textos de viaje incluyen descripciones de las ciudades visitadas, curiosidades que tienen lugar en el recorrido y alusiones al periplo interior, además de reflexión ensayística, información política, datos prácticos que a veces se acercan a una guía y referencias el ánimo del propio viajero. El viaje cultural solía tener un objetivo epistemológico, ligado al descubrimiento o a la ampliación de un conocimiento –no hay que olvidar que entonces había que dar una vuelta al mundo civilizado para considerarse culto–, y al mismo tiempo suponía llegar a un destino que constituía un privilegio o una superioridad respecto del lugar del que se partía: “la Francia de las guerras de religión, en Montaigne, la Alemania incipiente y aún bárbara, en Goethe, frente a la Italia y la Roma clásicas” (Del Prado Biezma, op.cit: 20-21).

Pero volvamos a Humboldt. Este alemán del siglo XVIII, geógrafo, vulcanólogo, explorador y naturalista visitó Norte, Centro y Suramérica. Ascendió al Chimborazo. Fue experto en volcanes y sentó las bases de la sismología, la geofísica y la geografía gráfica. Era amigo de Schiller y de Goethe. Fue huésped de Thomas Jefferson cuando éste era presidente, conoció a Simón Bolívar en Caracas y su interés en la Expedición Botánica lo llevó a visitar a José Celestino Mutis en la ciudad de Santa Fe. Sus visiones del paisaje americano, de las que dejó testimonio en obras como *Del Orinoco al Amazonas*, *Cuadros de la Naturaleza*, *Viajes a las regiones equinocciales* y sus *Cartas americanas* ponen en evidencia cómo el afán naturalista y científico estaban presentes, sí, pero también la contemplación, el placer aventurero y la comprensión del mundo desde lo sensorial y lo sublime, “la máxima expresión de la belleza contenida en la naturaleza<sup>46</sup>”. Se trataba, como indica también Pérez

---

<sup>46</sup> La definición es de Pérez López (2009: 135).



López, de "conquistar el dato pero también la naturaleza en su máxima dimensión" (op.cit: 148). Humboldt mismo lo dice: "La ascensión al Teide no tiene precisamente atractivo como materia para investigación científica; en cambio, sí lo tiene porque proporciona un sinfín de pintorescos encantos para quien sabe sentir la magnificencia de la Naturaleza" (Humboldt, 2005: 37).

Esa llamada de la tierra, del paisaje, la llanura, el mar y la montaña la han sentido no pocos aventureros a lo largo de la historia, básicamente porque el hombre es un explorador por definición. Está en su naturaleza moverse, conquistar, ver más allá. Y todos aquellos que se han aventurado en paisajes inexplorados y tierras lejanas –islas remotas, nuevos continentes y los confines del mundo–, comparten el placer descubridor –el gusto (y la vanidad) de ser los primeros en llegar hasta un determinado lugar–, y parten movidos por esa curiosidad a la que aludíamos antes, en busca de la novedad, lo original, lo inesperado y la satisfacción que siempre ha supuesto para el hombre adentrarse en lo desconocido.

Ejemplo de este tipo de aventurero es Marco Polo, con sus viajes al lejano Oriente en el siglo XIII, o Ibn Battuta, quien en el siglo XIV recorrió a pie todo el mundo musulmán, desde su Tánger natal hasta China, más de ciento veinte mil kilómetros, pasando por la Meca, Oriente Medio, Anatolia, Constantinopla, la India, Sumatra, y Tombuctú. En el Medioevo, Pero Tafur y Ruy González de Clavijo pertenecen a esa especie de los trotamundos. Luego vendrán los exploradores de África: personajes como el Doctor Livingstone y sus intentos de predicar el evangelio en esa región del mundo todavía sin explorar (para entonces –hablamos de 1841– se le llamaba el «continente misterioso»), y su expedición lo llevó a descubrir las cataratas Victoria y a ser el primero en cruzar el continente africano de Este a Oeste; o en Richard Francis Burton, posiblemente el primer europeo en penetrar en las ciudades prohibidas de la Meca y Medina, además de descubrir el lago Tanganica. Y antes que ellos, también en África, James Bruce (el primero en el corazón africano), Mungo Park (explorador del río Níger), Stanley y Speke (contemporáneos de Livingstone y Burton) y mucho antes, incluso el propio Herodoto.

Exploradores históricos hay muchos más: Richard Byrd, el primero en sobrevolar la Antártida en 1926, y en alcanzar los 90 grados latitud sur –sabemos que al llegar hasta allí lanzó su famoso grito: "¡desde este lugar, el Norte en todas



las direcciones!"-. O Roald Amundsen, el primer hombre en conquistar el polo Sur, igual que Robert Peary lo hiciera en el Norte (aunque la hazaña de Peary se ha puesto varias veces en duda). William Beebe, en su batisfera (una bola de acero con ventanas de cuarzo fundido y láminas para absorber el dióxido de carbono) alcanzó, en 1934, los 934 metros de profundidad en el fondo marino, en una época en la que el límite eran los sesenta metros a los que podían bajar los buceadores de entonces. Edmund Hillary fue el primero en coronar los más de ocho mil metros de la cima del Everest, techo del mundo, y Alexandra David-Néel fue la primera europea en entrar en la antigua ciudad prohibida de Lhasa en el Tíbet. Como siempre, pasaron a la historia por ser los primeros en llegar, pero como ellos hubo otros que también intentaron sus hazañas y se quedaron antes del final del camino. Muchos incluso desaparecieron en el intento y a algunos todavía hoy se les busca<sup>47</sup>. Ahí se cumple la máxima de que el viaje que cuenta es aquel que puede ser contado.

Lo cierto es que ese deseo de adentrarse en territorio inexplorado, esa avidez de enfrentarse a lo desconocido y la atracción por la diversidad son las causas que han llevado al hombre a su encuentro con lo que entre los teóricos se ha venido a llamar «alteridad». Nos definimos en relación a los otros, ellos son un referente, una forma de comprensión:

Ese momento crucial en el pensamiento moderno en que, gracias a los grandes viajes de descubrimiento, una humanidad que se creía completa y acabada recibió de golpe, como una contrarrevolución, el anuncio de que no estaba sola, de que constituía una pieza en un conjunto más vasto, y de que para conocerse debía contemplar antes u irreconocible imagen en ese espejo (Lévi-Strauss, 2010: 410).

Quizá por eso el viajero sale en busca de aquello que no conoce, de lo no visto, lo diferente, lo incomprendido, lo no vivido. Quizá el viaje por placer y propia voluntad es sólo una forma más de la búsqueda del conocimiento. Porque como propone Nieves Soriano, "el interés del viaje se basa en aquello que se dice sobre la alteridad"<sup>48</sup>, que es la incógnita que el viaje busca resolver tanto con el desplazamiento como con su escritura (2009: 16). También lo explica Miguel Ángel

<sup>47</sup> Sobre el tema de los exploradores perdidos: Wright, Ed. (2008): *Lost Explorers: Adventurers Who Disappeared Off the Face of the Earth*. Sydney, Murdoch Books y BALKhan, Evans (2008): *Vanished!: Explorers Forever Lost*. Alabama, Menasha Ridge Press.

<sup>48</sup> Soriano alude los estudios de Pierre Jourda, Pierre Martino y Henry Bordeaux, quienes fueron los primeros teóricos en plantear el «viaje» como elemento relevante en la construcción del conocimiento humano sobre la alteridad, al estudiar las problemáticas que se planteaban en la literatura de viajes relacionadas con el contexto en el que fueron escritas (2009: 16).



Vega: "en todas las variaciones del viaje siempre está presente la experiencia de la alteridad, que objetivamente constituye, junto con la itinerancia, la esencia del viaje" (2009: 22).

Se podrían proponer definiciones muy diversas del concepto de alteridad, pero dicho de modo sencillo ésta no es otra cosa que el proceso de entender al otro no desde los propios referentes sino desde su identidad, su punto de vista, su escenario, su presente y su pasado. Marc Augé, antropólogo francés y teórico contemporáneo del viaje la explica como lo que se puede entender por «encuentro o descubrimiento del otro» para la «construcción o descubrimiento de uno mismo» (2006: 14). Se trata, según dice, de ritos que tienen como objetivo crear o reforzar una identidad, individual o colectiva, ritos que dependen del encuentro con los Otros, y esa identidad se construye a partir de la negociación de otras alteridades: los ancestros, los compañeros de la misma edad, del otro sexo, los dioses, etc." (Ibídem). Es decir: el viajero narra al Otro, lo describe, lo cuenta, pero al mismo tiempo, en su escritura, refleja su propio pensamiento y el de su época, da cuenta de cómo es, en un determinado momento histórico, la concepción y la relación con la alteridad.

Por otra parte, la construcción de la identidad a partir de la negación y la contraposición con el Otro tiene también que ver con el concepto de extranjería, que el pensamiento moderno debe asimismo al viaje. Hay un autóctono y un foráneo en cuanto un extraño pisa otro territorio, cuando, como dice Lévi-Strauss, ese hombre se ve en ese espejo que es el Otro que llega y tiene conciencia de sí desde la otra realidad. Se es extranjero cuando otro nos ve, explica Roberson (op.cit: XVIII), hasta que se deja la casa y se es percibido. Y la percepción que el viajero tiene de sí mismo depende a su vez de cómo es observado, de esa codificación de «ellos» y «nosotros»<sup>49</sup>. Esa alteridad, a fin de cuentas, tiene consecuencias en el viajero, como veremos a lo largo de esta investigación.

Hoy, el encuentro con el Otro, emparentado con el viaje de placer, es el evento turístico. Viajar para salir de la rutina, descansar, visitar monumentos, museos, ruinas, playas paradisíacas y no tan paradisíacas. Hoy hay turistas; viajeros quedan

---

<sup>49</sup> Denys Hay, autor de *Europe: the emerge of an idea*, explica ese proceso respecto a Occidente y Europa. Si un pueblo se define a sí mismo mediante el espejo que son los otros, Europa se ha definido a sí misma a través de una noción colectiva de «nosotros europeos» contra todos «aquellos no europeos», una posición que, según las teorías orientalistas de Edward Said, Occidente ha ejercido en términos de superioridad respecto a los demás pueblos y culturas (Said, 2002: 27).



muy pocos. El auge de la clase media mundial, la globalización, las aerolíneas de bajo coste y la proliferación de las guías han convertido el viaje en un fenómeno de masas, inmerso en el placer de lo exótico, la exaltación de los sentidos, el deseo de conocer y el disfrute del tiempo del viaje, pero lejos de la instrucción (aunque buena parte de los viajeros contemporáneos presuman que se «culturizan» cuando van a París o ven la Mona Lisa).

Marcos Alonso Bote, profesor de la Universidad de Murcia, en su ensayo *De Elcano al turismo espacial* alude a los orígenes del turismo y sus manifestaciones contemporáneas. Indica que aunque fueron los romanos los primeros en disfrutar de vacaciones<sup>50</sup>, el turismo propiamente dicho surge en el siglo XVIII y se le puede considerar una consecuencia de la mejora en la seguridad de las condiciones viales en Europa, el florecimiento de los hoteles y, posteriormente, la llegada de la industrialización, “la moderna economía mundial caracterizada por el flujo internacional de personas, productos y capitales” (2006: 57-67).

Ya desde las primeras décadas de 1800 “empezaron a construirse los hoteles turísticos y a venderse tours que abarcaban excursiones, estadías en los nuevos balnearios y viajes en ferrocarril”, y hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consolidaron dos fenómenos que luego resultarían fundamentales para entender el turismo contemporáneo: “el alpinismo, como aglutinador del turismo de esquí en invierno, y el turismo de playa, como acontecimiento totalizador de las vacaciones veraniegas de la mayor parte de la población, sobre todo europea” (ibíd: 59-61).

Pero es tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la clase obrera comienza a acceder a las vacaciones que el turismo irrumpe en varios países europeos y en Estados Unidos. Bote recuerda además que el turismo también es consecuencia de inventos relacionados con la comunicación y el transporte, desde la Edad Media, cuando Marco Polo importó de China el sistema de postas, y posteriormente con el desarrollo del ferrocarril, el automóvil y las aerolíneas comerciales (ibíd: 59).

Esas circunstancias, sumadas a la globalización, generaron que los destinos que antes habían estado reservados a los exploradores y a los aventureros pasaran a estar al alcance de cualquier ciudadano. El último de esos santuarios profanados es

---

<sup>50</sup> Familias enteras en carruajes de cuatro ruedas iban en verano a la Galia o a los países del Danubio, en cuanto las condiciones de seguridad de las carreteras mejoraron alrededor del siglo II (Bote, 2006).



África, y el safari, que antes practicaban personajes como la baronesa Blixen o Denys Finch Hatton, se ha convertido en una excursión de parejas en luna de miel. El escritor Pedro Sorela asegura que incluso los leones del Serengeti sufren de depresión, porque carecen de la soledad de la que en otros tiempos gozaron (2006a: 178). Y en aquellos sitios que todavía no padecen las estampidas vacacionales –los polos, el espacio exterior y las profundidades del océano–, empieza poco a poco a intuirse el cambio. Ya se plantean vuelos comerciales al Espacio para dentro de no más de una década, comienzan a proliferar los viajes a los polos para realizar buceo recreativo en hielo o para el avistamiento de auroras boreales, y James Cameron, corocido director de cine, se ha encarnado en explorador para bajar en su submarino *Deepsea challenger* a las Marianas, el punto más profundo de nuestros océanos, a once kilómetros de profundidad en la corteza terrestre.

Sea como sea, todos los mencionados en este capítulo, desde Petrarca hasta Cameron, han viajado siguiendo la propia voluntad y el ímpetu viajero, impulsados por la curiosidad, el deseo innato de partir y el impulso aventurero de conquistar los límites. Otros no han tenido su suerte y se han visto forzados a emprender el camino. Esos son los viajeros por necesidad u obligación.

#### 2.2.3.4 Necesidad / Obligación

El viaje, hemos dicho ya, es una necesidad esencial, inherente al hombre. De hecho, según Pascal, esa incapacidad del ser humano de permanecer en reposo en una habitación es la causante de las desgracias del mundo. En su libro *Los trazos de la canción*, Bruce Chatwin se refiere a esa necesidad que el hombre tiene del movimiento, y se pregunta si ésta puede tener que ver con un impulso migratorio insintivo, como el que experimentan las aves en otoño (2005: 388). Lo dice Percy Adams: “Quizá la naturaleza del hombre, de todas las naciones, es estar inquieto, viajar”<sup>51</sup> (1983: 69).

El escritor Hans Christian Andersen, en una carta fechada en 1856, mencionaba así ese deseo de la partida:

La nostalgia del hogar es un sentimiento del que muchos saben y se quejan; yo, por el contrario, sufro de un dolor menos conocido, y su nombre es «nostalgia del afuera». Cuando la

---

<sup>51</sup> “Perhaps it is the nature of man, of all nations, to be restless, to wander”.



nieve se derrite, las cigüeñas llegan y los primeros barcos de vapor zarpan, me asalta la punzante comezón de partir (Andersen cit. en Theroux, 2012: 13).

Uno de los más bellos comienzos en la historia de la escritura de viajes, el de *Moby Dick* de Herman Melville, plasma también ese anhelo a través de Ismael, su protagonista, quien asegura que viaja cuando se posa en su alma un día húmedo y lluvioso, cuando precisa disipar la melancolía y regular la circulación:

Esos viajes son para mí el sucedáneo de la pistola y la bala. En un arrogante gesto filosófico, Catón se arroja sobre su espada; yo, tranquilamente, tomo un barco. No hay nada de asombroso en esto. Pocos lo saben, pero casi todos los hombres, sea cual fuere su condición, alimentan en un momento esos sentimientos que me inspira el océano (Melville, 2010: 37).

Sin embargo, los viajes de Andersen e Ismael, aunque surgen de una imperiosa necesidad vital, siguen siendo voluntarios, y hay otros viajeros para los que el peregrinar no responde a la aventura o al placer sino a su condición de exiliados o expulsados, de «desterrados hijos de Eva»<sup>52</sup>, como reza *La Salve* cristiana. Su viaje es un trasegar por entre un «valle de lágrimas», ligado a la redención, la huida o la salvación.

El andar como penitencia es el que simbolizan primero Adán y Eva y luego Caín. Los primeros hombres comen el fruto prohibido y Dios, en su cólera por la desobediencia, los expulsa del paraíso. Esa ira se repite al enterarse de que el hijo de Adán ha matado a su hermano, y en consecuencia lo condena: “Vivirás errante y serás fugitivo en la tierra” (Génesis IV, 12). Es entonces cuando recibe una marca –la marca de Caín– que lo hará reconocible a todos los mortales, y desde entonces se suele asociar la descendencia de Adán con el imaginario del despatriado. ¿Se podría decir entonces que el origen del viaje está en el pecado? No son pocas las veces que el viajero es acusado de apátrida. Si se va de casa y niega su suelo –algunos dicen que es como negar a la madre– se le considera un traidor o un ingrato.

Eric Leed asegura que la marca volvió sacrosanto a Caín, lo hizo intocable, y el viaje –la errancia–, junto con el trabajo, serían la penitencia para su pecado (op.cit: 8). Ya decíamos antes que el viajero también puede ser visto como dios, un poco santo, y de ahí que muchos creyentes encuentren en las peregrinaciones una senda de purificación y de promesas, de expiación, una vía de santidad:

---

<sup>52</sup> La alusión es de Javier Del Prado Biezma (2006: 19).



En la peregrinación, el objetivo, es decir el proyecto, está perfectamente claro, marcado por la necesidad de abandonar un espacio que se ha revelado insuficiente y de allegarse a otro, cuya suficiencia, real o imaginaria (espiritual), puede propiciar el bienestar o la salvación (Del Prado Biezma, op.cit: 19).

En última instancia, se trata de "la reelaboración de la antigua metáfora del viaje como representación de la vida: el camino a Jerusalén (o a cualquier otro lugar santo) es el camino del alma en pos de la purificación, trasunto de la esforzada conquista de la gloria eterna a la que la vida terrena estaba enteramente orientada" (Silva, 2000: 27).

La simbología de la peregrinación va más allá del viaje arquetípico a los santos lugares. En la Edad Media, cuenta Thomas Spaccarelli, el Papa Gregorio el Grande definió a los cristianos como un *populus peregrinus* que vive en el exilio y busca su patria, y también entonces la peregrinación comenzó a entenderse como una forma de imitar la vida de Cristo como forastero, representado en el texto de San Lucas en el episodio de Emaús. Incluso, en sus manifestaciones más tempranas, "la peregrinación se veía más como un rechazo de este mundo y su civilización y no como un viaje en sí. Los peregrinos (el pueblo cristiano) estaban en el exilio y añoraban volver a su hogar (la promesa de la salvación y el paraíso eternos)" (2006: 122). También, en el cristianismo primitivo, la actividad del peregrino se consideraba «penitencial», y los criminales tenían la obligación de convertirse en mendigos ambulantes para ganarse la salvación en el camino (Chatwin, op.cit: 407).

Además de Adán, Eva, los peregrinos y Caín, en la simbología de los viajeros por obligación cabe la figura del judío errante, que tantas veces y de tantas maneras ha aparecido en la literatura. Y con él los protagonistas del *Éxodo*, esos israelitas que huyeron de Egipto y atravesaron el mar Rojo en busca de la tierra prometida. Su viaje no sólo se cuenta en el segundo libro de la Biblia sino también en el *Levítico*, el *Libro de los Números* y el *Deuteronomio*, que termina con la muerte de Moisés a las puertas de la tierra que Dios les había prometido (Deuteronomio, 24: 1-12).

El exilio constituye, en la narrativa de viajes cristiana y semita, en la de otras religiones –del Budismo e Hinduismo, por ejemplo– y en la escritura de viaje en general, "el espacio perfecto para el acceso a la maduración y la sabiduría"<sup>53</sup>. El

---

<sup>53</sup> Por eso el viaje es el esquema típico de las novelas de aprendizaje o de formación, desde el *Tom Jones* de Fielding hasta el *Huckleberry Finn* de Twain, pasando por las obras de viajeros españoles del Romanticismo, por ejemplo.



prototipo de exiliado en el mundo semita sería Moisés y en la cultura árabe, además de Moisés, Abraham y el propio Profeta Mahoma" (Abumalham, 2006: 301). Pero esta figura no sólo está presente en los textos sagrados sino también en la literatura, como es el caso de *Simbad el Marino*, quien tras su naufragio se instala en una tierra de exilio en la que logra llevar una vida agradable, aunque añora Bagdad y sueña con su volver a casa (ibíd: 300).

Esta idea de expulsión del paraíso y el anhelo del regreso entronca a su vez con ese castigo divino que decíamos que ha movido al viajero desde la Antigüedad. Los dioses obligan a Gilgamesh a emprender el viaje, Yámbulo fue expulsado de la Isla del Sol y la cólera de un dios también fue el motor de las desventuras de Ulises quien, como tantos otros viajeros, debió probar su habilidad, coraje y destreza para superar los obstáculos que poblaron su camino de vuelta. Por eso, para algunos, "el viaje es un fragmento del infierno", como rezaba un apotegma de Mahoma (cit. en Chatwin, op.cit: 236).

Por otra parte, el filósofo Joan González explica cómo en la Grecia Clásica, salvo un tipo de aventurero de la época que, alocado y un poco *snob*, huía de la abundancia y felicidad que tenía sobre tierra firme, el hombre antiguo viajaba sobre todo por necesidad económica o social, pero siempre pensando en volver: "El viaje fundacional en la literatura griega (el viaje de Ulises) es siempre un viaje de retorno, un *nostos*. Ulises puede viajar por parajes extraordinarios pero nunca existe la posibilidad de que uno de éstos se convierta en un «nuevo mundo»" (2008: 215).

Aquí el motor es la nostalgia, entre otras cosas porque regresar ha sido históricamente un privilegio. Por eso no es casual que algunos viajeros antiguos visitaran el mundo de los muertos. La visita al Hades es un símbolo, la muerte, un tópico. Es una etapa de purificación, de tránsito (lo veíamos cuando mencionamos las etapas del viaje del héroe) y esa muerte puede ser tanto real como ficcional o simbólica. Sísifo, en ese sentido, es un ícono mitológico de este tipo de viaje. Para él, como para el prototipo de viajeros exiliados o forzados a partir, no se trata de un desplazamiento placentero, sino de una prueba, un castigo. En su caso, una condena de los dioses en la que es obligado a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde la que la piedra vuelve a caer cada vez por su propio peso.

En la reinterpretación que hace Albert Camus de su tragedia (*El mito de Sísifo*, 1942), el escritor *pied-noir* retrata al rey de Corinto como un ser consciente de que



nunca alcanzará su objetivo –de ahí la tragedia–, pero para quien el esfuerzo mismo de llegar a la cima basta para llenar su corazón<sup>54</sup> (Camus, 1891: 158-159). Esto nos remite de nuevo a Petrarca y a su idea de que el viaje no está tanto en la meta como en el camino. A Sísifo se le ha equiparado también con la metáfora de la lucha del hombre por el conocimiento, pero lo cierto es que su condena se deriva también de un intento de volver a casa, tras morir y pretender tramar a los dioses para regresar al mundo de los vivos, al lado de su esposa.

En todo viaje hay, pues, un componente de nostalgia, añoranza de otro espacio, otra gente, circunstancia o época. Como dice Pedro Sorela:

Tiene que ver con la nostalgia que produce el viaje, [...] con eso que produce un barco, un avión cruzando la raya del alba a la entrada del trópico, una carretera de noche [...] El viaje no tiene que ver ni con el punto de partida ni mucho menos con el de llegada, sino con esa seguridad de que va a ser posible. [...] con la nostalgia por una época, la primera época, la primera mitad del siglo, que para mí al menos es la de los viajes –los viajes, no los traslados–, y cuyos últimos coletazos tuve la suerte de alcanzar a vivir de niño (Sorela, 1997: 133).

De algún modo esa es una añoranza poética, pero los protagonistas de los movimientos migratorios modernos y los viajeros por necesidad u obligación también ejemplifican esa nostalgia, aunque de otra manera. Cruzan fronteras por razones políticas, culturales o económicas, en busca de recompensas, una vida mejor, bienestar y trabajo, o huyendo de diversas tiranías, regímenes totalitarios o, en los casos más siniestros, viéndose obligados a ir contra su voluntad a campos de exterminio, secuestros o siendo víctimas del tráfico de personas. Pero todos ellos tienen en común el anhelo casi generalizado de volver a casa, al “querido hogar donde, tras un largo viaje, el corazón siempre regresa con gusto, olvidando el peso de las ansias y las preocupaciones” (Melville, 2011: 14).

Los viajes por necesidad u obligación hacen que el hombre también deba al viaje el concepto de «diáspora», ese término que se empleó primero, a finales del siglo XIX, para designar las comunidades judías dispersas por el mundo, y que hoy se usa para cualquier colectivo étnico, religioso o nacional que se establece fuera de sus fronteras naturales. Según explica Silvia Nagy-Zemki, “lo que caracteriza la

---

<sup>54</sup> A partir de este ensayo Camus desarrolla su teoría del hombre absurdo –o filosofía del absurdo–, en la que, como Sísifo, el ser humano sabe del sinsentido de su vida, condenada a la repetición y al fracaso, y para lo que no hay más salida que la creación, con la que el hombre toma las riendas de su destino. Más adelante hablaremos una aproximación en este sentido: el viaje y su escritura como sentido de la vida, en tanto que acto de creación.



adaptación del exiliado a un nuevo país es la confusión, el dolor, la nostalgia y la esperanza de la vuelta. Habiendo cruzado fronteras físicas y metafísicas, el emigrante construye una versión idealizada de su sociedad de origen" (Nagy-Zekmi, op.cit: 186). Esa añoranza es la que suele marcar la escritura de todos los viajeros por obligación: "el afán de conservar la memoria del país que se ha dejado atrás y de establecer una continuidad histórica, y, mediante ésta, reconstruir la identidad interrumpida del exiliado" (ibíd: 196).

La narrativa que da cuenta de esos anhelos de regresar tiene su ancestro en los *Nostoi* griegos, poemas épicos que formaban parte del ciclo épico troyano y que cantaban las aventuras y peripecias de los héroes de la guerra de Troya que intentaban regresar a su casa<sup>55</sup>. A esa tradición, sabemos, pertenecía la *Odisea*. Pero lo que no se suele decir es que la vuelta casi nunca es posible, como les sucedió a buena parte de los héroes de Troya y después de ellos a tantos otros viajeros. «No hay regreso», como dice el Tao, incluso todo regreso es una ida. La partida suele implicar sufrimiento, desgarró, desprendimiento, y el viaje, en tanto que encuentro con la alteridad, camino de dificultades y aprendizaje, supone la transformación irremediable de quien se ha ido.

Hay quien propone que de todas las formas de desplazamiento (turismo, peregrinación, vagancia, andanza, emigración, etc.) sólo una merece en sentido estricto el nombre de *viaje*: "aquella en que las intenciones del vagante, andante o turista guarda deseo de retorno al origen, al término *ex quo*. De lo contrario se trataría de emigración, vagancia, *wanderschaft* o nomadismo" (Vega, op.cit: 22). Pero no estamos de acuerdo. Consideramos que viaje es todo desplazamiento, se vuelva o no se vuelva al punto de partida. Diríamos más: viajero es quien vive en permanente de viaje, y nunca regresa de forma definitiva<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Regresos como el de Agamenón y Menelao, compañeros de Ulises en la Guerra de Troya.

<sup>56</sup> En oposición a Vega, consideramos que no hay regreso para el verdadero viajero. Es significativo que mientras la palabra «turismo» se emparenta con la voz *torno* (del latín *tornus* y del postverbal francés *tour*, vuelta, paseo) -lo que sugiere un circuito cerrado-, el término «Viaje», como veíamos antes, viene del catalán (u occitán) *viatge*, del latín *Viaticum*, "provisiones para el viaje", "dinero para el viaje", de *Via*, «camino», «carretera», «calle», acepciones que por el contrario sugieren una acción abierta en amplio sentido, en la que todo es posible porque el viajero se sitúa sobre un camino en una dirección que no necesariamente implica retorno (Cf. Belenguer, op.cit: 27). También, como dice Del Prado Biezma, la palabra *tour*, empleada con la expresión «faire un tour» (dar una vuelta), tiene un matiz de ligereza y frivolidad, de diletantismo, que pervierte su valor originario (op.cit: 22).



Porque la experiencia del desplazamiento lo hace otro: podríamos decir héroe, o príncipe, conquistador, experto, filósofo, poeta, inmigrante, expatriado o simplemente viajero. El viaje provee a su protagonista de una nueva condición que va construyendo al "poner a prueba su identidad", en la medida que "el viaje transforma y ayuda construir un personaje con el qué identificarse" (Augé, 2001: 62). Es decir, va forjando una nueva condición, en los bordes o bisagras de varias culturas (se suele hablar de «transculturación», «aculturación», «biculturación o doble consciencia de identidad» (Cf. Pérez-Firmat, 2001: 225-226)), y esa mezcla no suele ser un problema cuando el viajero está fuera de su patria, pero cuando regresa puede suponer un choque frontal. Entonces regresa físicamente, pero difícilmente recupera su condición.

Por eso decimos que no hay regreso, porque al irse el viajero sufre una especie de muerte civil –de nuevo la muerte como tópico dentro del viaje–, una condición que al volver no recupera (Gasquet, op.cit: 46 y ss.). Pensemos nuevamente en las etapas del viaje del héroe de las que hablaban los estructuralistas. Es en la partida –más aún si es obligatoria– cuando el individuo se separa "de la matriz social en que fue formado, que le es propia [...] Esta separación también puede ser interpretada como una escisión de la sociedad, o como la extrapolación de un individuo que cuestiona la red de determinaciones sociales que marcan su identidad (no hay fama sin desafío)". Gasquet insiste en la familiaridad que existe entre la muerte y la partida:

La partida de este mundo (separación como 'muerte física') es semejante a la 'muerte civil' que representa el viaje [...] La partida no sólo destituye al individuo de su pertenencia social, sino que además instituye la existencia del cuerpo móvil, nómada [...] El viajero forzado lo pierde todo: una existencia completa, sus certezas, sus seguridades, la unión y cohesión con sus pares, la identidad, etc. La partida del viaje forzado está en un punto más próxima a la muerte física que a la muerte civil (Gasquet, *ibídem*).

En este sentido, Gasquet hace una interesante afirmación:

El viajero gana en lucidez lo que pierde en inserción [...] Ese estar por fuera de todas las cosas y de las sociedades que atraviesa es fuente de lucidez: el viajero observa con distancia y exterioridad la sociedad de la que proviene, y mira del mismo modo las sociedades por las que atraviesa [de lo cual] resulta un nuevo humanismo romántico de la partida: la partida como voluntad de entendimiento y comunicación con el Otro (idid: 49-50). "Si la partida para un viajero representaba "ser arrancado" –o arrancarse– de un lugar y una sociedad, de su propia identidad, la llegada encarna el proceso contrario: la reintegración a la estructura de símbolos



culturales que se había abandonado, o bien, la incorporación o aceptación a una estructura cultural nueva, de adopción. [...] Sin embargo, la llegada no es meramente una inversión de la partida [...] La llegada no restablece el equilibrio perdido, anterior a la partida. Al contrario, mediante el proceso de experiencia y conocimiento agregado en ocasión del viaje, la llegada representa un estadio cualitativamente diferente al orden previo. Nunca se llega al mismo sitio, aunque se llegue al mismo destino o puerto. El expatriado, el forastero, el extranjero, el extraño, lo seguirá siendo en gran medida una vez que regrese a su patria o su hogar. [...] El restablecimiento del antiguo equilibrio es imposible, pese a que el retorno del héroe despierta y aviva dicha nostalgia (ibíd: 57).

Francisco Flores Arroyuelo también explica cómo el viajero es consciente de la posibilidad de desarraigo que implica su marcha, una travesía en la que se arriesga a no regresar:

El viaje, para el viajero, es el cumplimiento celoso de un ritual que ayuda a desvelar un enigma que le pertenece [...] es un acto de iniciación a través del cual es posible dejar de ser de un lugar, de pertenecer a un espacio, de estar fijado a un paisaje, de estar unido a un pasado, para adentrarse en lo desconocido y ya, como poseedor de otra perspectiva, poder volver, aunque también acepta, desde el mismo momento en que decide partir, que a su vuelta todo será diferente [...] incluso llegar a desaparecer (1996: 149).

Regresar supone recuperar un propio escenario y, al mismo tiempo, contar lo sucedido lejos de allí. Pero la transformación que ha sufrido el viajero hace que corra el riesgo de no ser reconocido por su antiguo entorno, o que se desconfíe de sus palabras. Les pasó a Ulises, Marco Polo, Ibn Battuta, Darwin, Colón, Don Quijote -cuando recuperó la cordura-, a quienes volvieron de los campos de concentración a contar el horror, a tantos otros. Rodrigo Castro, en su ensayo *Filósofos y viajeros: el pensamiento como extravío* (2008), también recuerda cómo no le creen a Sócrates cuando regresa a la polis -tampoco al protagonista de *La caverna* de Platón-, y asimismo Zarathustra fue incomprendido al regresar de la montaña: el pueblo le ignora y se burla de su mensaje. Así, "el retorno se convierte en derrota [...] nunca vuelve a ser el mismo [...] ese yo que inició el viaje ha muerto mil veces en la ruta [...] El viaje es cruel y despiadado y no existe posibilidad alguna de regresar" (Castro, 2008: 10-11).

Claudio Magris también se ha referido a la relación del viaje con la muerte, y a la dificultad que supone la vuelta:



Viajar, pues, tiene que ver con la muerte, como bien sabían Baudelaire o Gadda, pero también es diferir la muerte, aplazar lo máximo posible la llegada... Viajar no para llegar sino por viajar, para llegar lo más tarde posible, para no llegar posiblemente nunca (2008: 10).

Quizá, como dijo Baudrillard, lo fundamental del viaje es que es un punto de no retorno. Esa es la clave. Ese instante crucial y brutal que revela que el viaje no tiene final, que no hay ninguna razón para que termine (2001: 60).

De cualquier modo, el choque que supone para el viajero la vuelta al hogar o esa patria que antes le fue cercana y luego ajena, genera una extrañeza que es chocante, pasmosa: "como esa extrañeza que no se siente ante una mujer nueva que se conquista, sino a una mujer que, en otros tiempos, fue la nuestra. Sólo el retorno al país natal tras una larga ausencia puede revelar la extrañeza sustancial del mundo y de la existencia" (Kundera, 1994: 103).

Se genera una ruptura, un desarraigo, como el que expresa Conrad en *El corazón de las tinieblas* a través de las palabras de Marlow, cuando el marinero regresa de su peripecia en El Congo:

Me encontré de regreso en la ciudad sepulcral donde me molestaba la vista de la gente apresurándose por las calles para sacarse un poco de dinero unos a otros, para devorar sus infames alimentos, para tragar su insalubre cerveza, para soñar sus insignificantes y estúpidos sueños. Se entrometían en mis pensamientos. Eran intrusos cuyo conocimiento de la vida era para mí una irritante pretensión, porque yo estaba seguro de que era imposible que supieran las cosas que yo sabía. Su conducta, que era simplemente la conducta de individuos vulgares ocupándose de sus negocios con la certeza de una perfecta seguridad, era ofensiva para mí, como ultrajantes ostentaciones de insensatez ante un peligro que es incapaz de comprender. No tenía ningún deseo especial de ilustrarles, pero me resulta bastante difícil contenerme y no reírme de sus caras, tan llenas de estúpida importancia (2002: 129)

Bruce Chatwin, como Marlow, tampoco se sentía capaz de instalarse en Londres tras su vida nómada: "¿qué podría hacer en Londres?" -se preguntaba. "¿Participar en mezquinos almuerzos remilgados? ¿Vivir en un bonito apartamento? No. No. No me sentaría nada bien" (Chatwin, 2005: 265). Tampoco hay regreso para el capitán Nemo, quien decide no volver a tierra firme y acoge al profesor Aronnax en *Nautilus* con la condición de no volver a la tierra (Verne, 2000: 46). E incluso Jonathan Swift, el gran parodiador de los viajeros, aludió a ese no regreso, cuando al volver a casa Gulliver no puede soportar ni el olor ni la presencia de su esposa y sus hijos (1999: 268).



William Hazlitt, reconocido escritor y viajero del siglo XVIII, decía: "viajar procura sensaciones que no pueden disfrutarse en otros sitios, pero ese placer es más momentáneo que duradero puesto que, al volver, no se comparten las referencias con los que se han quedado en casa. El viaje no encaja con las formas de vida cotidiana, suspende el contacto con los amigos y transforma al viajero que se ha ido. Por eso Hazlitt exclama melancólico: ¡si en algún lugar pudiera tomar prestada otra vida para pasarla después en casa! (2010: 50-52).

Tanto arriesga el viajero su identidad al viajar que es posible que la pierda y por eso el proceso de readaptación casi nunca es completo. Entre otras razones por una que ya mencionaba Descartes en su *Discurso del Método*: "el que emplea demasiado tiempo en viajar acaba por tornarse extranjero en su propio país" (op.cit: 17). Descartes también vio en la extranjería una forma de lucidez ya que, según dijo, conocer las costumbres de otros pueblos hace juzgar las del propio con mayor acierto, "y no creer que todo lo que sea contrario a nuestros modos es ridículo y opuesto a la razón, como suelen hacer los que no han visto nada".

De nuevo estamos frente a la metáfora del viaje como fuente de conocimiento, la misma que formulara Dante en *La Divina Comedia* en boca del propio Ulises, cuyo deseo de conocer no fue paliado por las mieles del regreso y sintió la necesidad de partir de nuevo<sup>57</sup>, un viaje en el que esta vez sí encontraría la muerte:

...ni las dulzuras paternas, ni la piedad debida a un padre anciano, ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope, pudieron vencer el ardiente deseo que yo sentía de conocer el mundo y las costumbres y los usos de los humanos, y así, me lancé por el abierto mar sólo con un navío y con los pocos compañeros que nunca me abandonaron [...] y llegamos a la estrecha garganta donde plantó Hércules las dos columnas para que ningún hombre pasase más adelante. «¡Oh, hermanos –dije–, que habéis llegado a Occidente a través de mil peligros, ya que tan poco os resta de vida, no os neguéis a conocer el mundo inhabitado que se encuentra siguiendo el curso del Sol. Pensad en vuestro origen: no habéis nacido para vivir como brutos, sino para alcanzar la virtud y la ciencia» Con esta corta arenga infundí en mis compañeros tal deseo de continuar el viaje, que penas los hubiera podido detener después<sup>58</sup> (Dante, 1999: 89).

<sup>57</sup> Volver a marcharse era algo que estaba en su destino. En el Canto XI de la *Odisea* Ulises visita al Hades, donde la sombra de Tiresias le dice que, incluso después de llegar a Ítaca seguiría viajando (Homero, 2006: XI, 130. p. 233). (Cf. Manguel, 2010: 34).

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges, en su libro *Nueve ensayos dantescos*, hace una interesante aproximación a este tema en su ensayo *Dante: el último viaje de Ulises*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.



En definitiva, no hay regreso total al hogar, y como dice Wolfzettel, la redención del viajero sólo es posible con la muerte simbólica (op.cit: 19). Pero esta idea de la imposibilidad de volver pareciera chocar con la de otro viajero emblemático, Zarathustra, con su filosofía del «Eterno Retorno», esa que, además de Nietzsche (2007: 143-221), también han planteado los Vedas y los estoicos, entre otros. Esta teoría, recordemos, alude a que todo regresa. Si el pasado es infinito, nada está por venir, todo lo que puede suceder ya ha sucedido. Y pasa del mismo modo con el futuro: si este es infinito todo está por venir. Por eso, dice, "todo cuanto se extiende en línea recta miente [...] Toda verdad es curva, y el tiempo es un círculo" (ibíd: 150).

Pero quizá no es una contradicción. Quizá «Eterno retorno» significa más bien «Eterna partida». Un constante ir y venir, en el mismo sentido de los planteamientos de Heráclito cuando decía que "el sol es nuevo cada día" y "no es posible bañarse dos veces en el mismo río", básicamente porque cambia el río y el viajero, que siempre están en movimiento. Y al parecer Virgilio fue el primero, en literatura al menos, que aplicó el principio lineal: su protagonista nunca regresa; siempre parte" (Manguel, op.cit: 59).

Entonces todo vuelve, sí, pero para partir de nuevo. Como dice Saramago, el viaje no termina nunca: "Sólo los viajeros acaban [...] Cuando el viajero se sentó en la arena de la playa y dijo: 'no hay nada más que ver', sabía que no era así. El fin de un viaje es sólo el inicio de otro. Siempre. El viajero vuelve al camino" (Saramago, 2010: 247). Melville dice lo mismo en *Moby Dick*: "el fin de un viaje peligroso y largo es sólo el comienzo de otro viaje, y cuando este segundo viaje termina empieza el tercero, y así sucesivamente por siempre jamás" (2010: 104). Y Pedro Sorela lo expresa en un verso que traducimos del *setón*: "En los ojos del perro se aleja el barco y comienza el viaje. No hay llegada. Viaja quien sabe irse" (2008: 104).

Esto es así también porque el viajero ha perdido su lugar en el mundo o no lo encuentra nunca, "consciente, en el fondo, que vivir es eso: venimos a la tierra sabiendo que al final tenemos que partir. El viajero, simplemente se adelanta"<sup>59</sup> (Fabre, 2003: 19). También lo dice Magris:

---

<sup>59</sup> "L'écrivain voyager ne trouve jamais sa place, sinon il arrêterait de voyager. Il la perd éternellement, conscient qu'au fond, vivre, c'est cela: on arrive sur terre en sachant qu'à la fin il faut déguerpir... Lui, il prend les devants".



El viaje siempre recomienza, siempre ha de volver a empezar [...] Viajar sintiéndose siempre, a un tiempo, en lo desconocido y en casa, pero a sabiendas de que no se tiene, no se posee una casa. Quien viaja es siempre un callejeador, un extranjero, un huésped; duerme en habitaciones que antes y después de él albergarán a desconocidos, no posee la almohada en la que apoya la cabeza ni el techo que le resguarda. Y así comprende que nunca se puede poseer verdaderamente una casa, un espacio recortado en el infinito del universo (Magris, 2008: 12).

Y es que si el viajero encontrara su casa, entonces simplemente dejaría de viajar. El testimonio de Cees Nooteboom ilustra lo que queremos decir:

Hace mucho tiempo, cuando aún no podía saber lo que sé ahora, opté por el movimiento, y más adelante, cuando ya sabía mucho más, comprendí que este movimiento me permitía encontrar la calma indispensable para escribir, que el movimiento y la calma, en cuanto unión de contrarios, se equilibran mutuamente, que el mundo –con toda su fuerza dramática y su absurda belleza y su asombrosa turbulencia de países, personas e historia– es un viajero él mismo en un universo que viaja sin cesar, un viajero de camino a nuevos viajes; en palabras de Ibn 'Arabi: 'En cuanto ves una casa, te dices, aquí me quedo, pero, nada más llegar a la casa, ya la estás abandonando para partir de nuevo' (op.cit: 15).

Todo esto interesa entre otras razones porque el viaje y su relato suelen estar asociados a trayectorias de diverso tipo como camino hacia el conocimiento. Encontramos, por lo general, tres direcciones: ascenso, descenso y el viaje circular.

Claudio Magris, en el prólogo de *El infinito viajar*, explica que el viaje circular es "el tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa". Es el de aquellos que atraviesan el mundo y regresan, si bien a una casa muy diferente de la que dejaron, que ha adquirido nuevos significados gracias a la partida. "Ulises vuelve a Ítaca, pero Ítaca no sería tal si él no la hubiera abandonado para ir a la guerra de Troya". Pero ese tipo de viaje, dice el italiano, ha sido relevado por uno rectilíneo, el de "un camino sin retorno hacia el descubrimiento de que no hay, no puede haber un retorno. Es el viaje nietzscheano de los personajes de Musil, un viaje que procede siempre hacia delante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza titubeando hacia la nada" (Magris, ibíd: 14). Descartes también habló de una línea recta:

Los viajeros, extraviados en algún bosque, no deben vagar dando vueltas por una y otra parte, ni mucho menos detenerse en un lugar, sino caminar siempre lo más derecho que puedan, hacia un sitio fijo, sin cambiar de dirección por leves razones, aún cuando, en un principio, haya solo sido el azar el que haya determinado ese rumbo, pues de este modo, si no llegan precisamente a donde quieren ir, por lo menos acabaran por llegar a alguna parte en que probablemente estarán mejor que en medio del bosque (op.cit: 33).



Zarathustra, que hablaba de la curva del tiempo, veía en el ascenso la forma de alcanzar la verdad (en el mismo sentido que Platón, hacia el mundo de las Ideas):

Pero tú, Zarathustra, has querido ver el fondo y el trasfondo de todas las cosas: por ello tienes que subir por encima de ti mismo, arriba, cada vez más alto hasta que puedas ver a tus pies las estrellas [...] Para ver muchas cosas es necesario apartar la mirada de uno mismo: esa dureza necesita todo escalador de montañas (Nietzsche, 2007: 145).

También Schopenhauer:

La filosofía es un elevado sendero alpino al que sólo se puede acceder siguiendo una escarpada y pedregosa vereda llena de punzantes cantos rodados; se asciende por ella [...] y en medio de semejante atmósfera, tan pura como refrescante, nuestro excursionista ve ya el sol aun cuando ahí abajo reme todavía la negra noche (cit. en Pérez López, 2009: 154).

El viaje de Dante también consistía en el ascenso desde el más profundo de los círculos del infierno hasta el séptimo cielo del paraíso, y el protagonista de *La alegoría de la caverna* de Platón también asciende desde el reino de las sombras hacia la verdadera realidad.

Sin embargo, otros viajeros como Gilgamesh, Enoc –“viajero más allá de la muerte” (Vegas Montaner, 2006: 43)– y Ulises –que va a ver a Tiresias en el infierno–, entre otros, encontraron ese aprendizaje en el descenso: al fondo del mar, al inframundo, al infierno o al centro de la tierra, como el viajero de Verne. El descenso puede ser incluso en una categoría social. Piénsese por ejemplo en *Down and out in Paris and London*, de George Orwell, en el que en la última página el escritor dice que su libro debería leerse como un diario de viaje (Orwell, 2001).

Tales direcciones también las apuntó Propp en su *Morfología del cuento*, al asegurar que “por lo general el objeto de las búsquedas se encuentran en «otro» reino «diferente», que puede estar situado muy lejos en línea horizontal o a gran altura o profundidad en sentido vertical” (Propp, op.cit: 67)<sup>60</sup>. Y Michel Butor también se refirió al viaje horizontal, vertical, siendo el primero en el que el camino de regreso es exactamente inverso a la partida, y el segundo, en el que se quiere ver más, y por eso se elige otro camino de vuelta (1972: 10 y 16). De igual modo esas direcciones se relacionan con el viaje Ilustrado y el Romántico:

El primero, “horizontal, que se desprende del interés racional originario de indagación de lo real bajo el amparo del optimismo epistemológico y la búsqueda de las grandes leyes del reino

---

<sup>60</sup> La cita también en Calvino (2007: 41).



natural" (navigaciones, indagación en la naturaleza); y el Romántico, vertical, asociado a las cumbres y las montañas, símbolo de la indagación trascendental, de lo sublime y la belleza (Pérez López, 2006: 142).

También estas trayectorias tienen que ver con el viaje moderno y los medios de transporte: el tren, y los medios terrestres pueden representar el viaje horizontal, mientras que el viaje en globo, por ejemplo, representó en su momento un viaje vertical, "una perspectiva inédita que permitía a los viajeros y a los artistas contemplar a las gentes y los paisajes desde un punto de vista real y superior a la vez, esto es, un punto de vista simultáneamente objetivo y distanciado" (Romero Tobar, 1995: 156).

Lo importante aquí, una vez más, es que sea cuál sea la dirección y trayectoria del viaje y sea lo que sea que digamos de éste, desembocamos siempre en dos puntos invariables: la «búsqueda» como carácter determinante y el «conocimiento» como su objetivo casi generalizado. Ahora, lo que nos importa es quién, en últimas, da cuenta de ese saber, del trayecto, del Otro y de su propia transformación, porque quizá sea la escritura del viaje el medio que emplea el viajero para recuperar su lugar en el mundo<sup>61</sup>.

El ser humano ha sentido la necesidad de viajar e igualmente ha sentido la necesidad de dejar constancia de ese viaje. El hombre conoce y necesita dar noticia de aquello que ha aprendido, y en ese momento se enfrenta al problema de la comunicación de ese saber. En ese punto, el viajero tiene dos caminos: la transmisión del hecho a través de la narración de la experiencia, por la oralidad, o la escritura de la misma<sup>62</sup>. En ese momento debe seleccionar, además, las herramientas narrativas que utilizará para contarlos.

El relato de viaje hace de albacea del conocimiento, del acontecimiento, de la experiencia. Como sabemos, viaje y gesta han estado ligados desde siempre a

---

<sup>61</sup> Decíamos antes que no hay regreso para el verdadero viajero. En ese sentido dice Brilli que, al ser la reincorporación al hogar el momento más dramático para el viajero, sólo a través de la narrativa puede recuperar, aunque sea en sus formas más exasperadas y grotescas, el malestar de tenerse que aclimatar a ese ambiente doméstico del que uno ha permanecido alejado durante tanto tiempo (Brilli, op.cit: 425).

<sup>62</sup> Hay un texto de Borges que plantea el dilema entre la palabra oral y escrita, y hace un repaso de los personajes históricos que renegaron de la escritura o no hicieron uso de ella: Alejandro Magno, Jesucristo, Pitágoras... Incluso Platón teorizó contra la escritura (Borges: 1985: 110). Sin embargo, sus historias y enseñanzas se preservan porque otros las han escrito por ellos.



grandes momentos de la humanidad<sup>63</sup> y han sido los viajeros –primero que los historiadores– quienes han dado noticia (por propia voluntad o por encargo) de esas hazañas. Y también al contrario: es la literatura la que ha inmortalizado a los viajeros. Es ahí, en ambos sentidos, donde se establece la relación entre el viaje y la escritura. Según Soriano, es con la escritura de ese saber como se conserva lo vivido:

No hay viaje sin escritura, porque es sin ésta como no queda constancia de aquél [...] esto es, para que el viaje quede instaurado como tal es necesaria la prueba de aquellas andanzas, desde un cuaderno de bitácora hasta las impresiones de un viajero solitario, único, sujeto [...] es con la escritura de sus conocimientos e impresiones como se permite, aludiendo a términos de Marx, la acumulación de saber (2009: 29).

Es bastante probable que esto sea cierto: ya en la Grecia clásica relatar el hecho heroico era casi tan importante como el hecho en sí, puesto que sin su fijación por la palabra no podía sobrevivir (Rivas Nieto, op.cit: 35). Y desde mucho antes de los tiempos de Platón y Aristóteles, sólo tenemos noticia de los viajes antiguos –y de los no tan antiguos– en la medida en que existe el soporte textual de lo narrado. Sean imaginarios o reales, esos periplos se conservan entre nosotros gracias a su narración. Y el responsable de ello no es otro que el escritor de viajes.

#### 2.2.4 El escritor de viajes

¿Quién es ese que da cuenta de un desplazamiento? ¿Es un narrador-viajero? ¿un escritor? ¿un periodista? ¿un científico? ¿un impostor? “Si se le corta en dos, no se encuentra de un lado un viajero y de otro un escritor, sino dos mitades de un escritor viajero”<sup>64</sup>. Así define Cédric Fabre (op.cit: 4-5) al autor de relatos de viaje, del que dice además:

Tienen una audacia fuera de lo común, respiran un raro aire de libertad... Ellos han aceptado la eventualidad de ser «otros». Su odisea singular nos complace, la del desplazamiento, del movimiento físico... Les llamamos soñadores pero eran –son– sobre todo utopistas,

<sup>63</sup> La bipedación del simio, la expansión del homo sapiens por el mundo, las grandes migraciones, el nomadismo, el sedentarismo posterior y la construcción de ciudades, las guerras coloniales y de independencia (los viajeros –guerreros, embajadores, marineros dieron cuenta de esas batallas), el descubrimiento de América y del Pacífico, la conquista del espacio...

<sup>64</sup> “Si vous le coupez en deux, vous ne trouverez pas d’un côté un voyageur, et de l’autre un écrivain, mais deux moitiés d’écrivains voyageurs”.



convencidos de que lo mejor de sí mismos estaba –está– en «otro sitio»... en el gran salto a lo desconocido<sup>65</sup>.

El viajero es un eterno inconforme, siempre busca: “creo que he viajado siempre para cerciorarme de que lo que busco tampoco estaba allí”, dice el poeta José María Parreño (1999: 10). O Baudelaire: “yo pienso que seré feliz en aquel lugar donde causalmente no me encuentro” (cit. en Chatwin, 2005: 392). El viajero es incapaz de permanecer inmóvil mucho tiempo y no tolera bien el domicilio fijo. Algunos padecen eso que el poeta de las *Flores del mal* llamaba el horror al hogar (ibíd: 389)–, y todos llevan la marca del *Kalevala*: “Fuego interior... fiebre de trashumancia”. Para ellos no existe “un lugar en el que puedan estar sin aburrirse”, como afirmó Kerouac: “no hay ninguna parte sino todas partes”, y se trata de “rodar y rodar bajo las estrellas” (2009: 47).

El escritor viajero reúne en su personalidad los fines, características y motivos que hemos perfilado a lo largo de este marco teórico, entre los que destacan la búsqueda de la libertad, la alteridad y el viaje como filosofía y fuente de conocimiento, como aventura epistemológica. El viajero, como se definió a sí misma Martha Gellhorn, es alguien que quiere ver las cosas, no oír hablar de ellas (2011: 35); es aquel que experimenta la extrañeza, la dicha, la liberación y la verdad del viaje, deja de girar en torno a un destino concreto y empieza a hacer del viaje una parte indisoluble de tu vida (Theroux, op.cit: 9–10).

El viajero es también aquel que acepta la posibilidad de ser otro –“quiero ser un viajero, no un emigrante<sup>66</sup>”, dijo Saint-Exupéry (2000b: 199)–, y cuando escribe sobre su experiencia, además de narrador es informador. Rodrigo Castro explica el mecanismo:

Solamente el viajero daría cuenta de un encuentro con lo *completamente Otro* porque para viajar es preciso poner en riesgo la identidad. Sacudirse las raíces y permitirse ser de otra manera. Aquí no se trata, por tanto, de una filosofía encaminada al encuentro siempre postergado de esa verdad última de *mi propio yo* y que responde a los interrogantes *quién soy* o *qué deseo*. La

<sup>65</sup> “Ils ont eu une audace hors du commun, ils ont respiré un air de liberté rare... Ils ont accepté l'éventualité d'être «autres». Et c'est une odyssée humaine singulière qu'ils nous content, celle du déplacement, du mouvement physique... Nous avons dit « rêveurs » ; ils étaient –et sont– surtout des utopistes, persuadés que le meilleur d'eux-mêmes était –est– à chercher dans « l'ailleurs » ... c'était la grande plongée dans l'inconnu”.

<sup>66</sup> El emigrante siempre lleva su identidad consigo. Él es, a diferencia del viajero, “aquel que pasa una estancia forzosa en el extranjero y considera su país natal como única patria” (Kundera, 1994: 104).



filosofía del viajero [...] reivindica el extravío y la voluntad del individuo que resiste, luchando por dejar de ser aquello que se nos impone que seamos (Castro, 2008: 7).

"La noticia de la lejanía se le confía al viajero", indicó Walter Benjamin (op.cit: 113), y sólo aquel que viaja a mundos que le son ajenos con voluntad de comprensión puede dar cuenta de otras realidades y territorios. Ese es el escritor de viajes: "un navegante que inicia su travesía por aguas desconocidas dispuesto a que los vientos le arrastren a donde sea [...] en un constante diferir de sí mismo" (Castro, op.cit: 8). Y difiere, claro, porque ya decíamos que en el camino el viajero se transforma. Como explica Jorge Carrión, "el viaje es cambio, y no reafirmación sin grietas" (2011: 274).

Viajar es descubrir, pero no solo tierras y nuevos paisajes, sino el propio yo, en tanto que el viaje es un terrero de maduración y aprendizaje. Por eso el verdadero viaje no tiene nada que ver con lo exótico, sino que es básicamente una experiencia interior (Theroux, op.cit: 14), y "la verdadera pregunta qué tan lejos podemos llegar en la búsqueda de significado" (Baudrillard, 2001: 59).

De ahí que destaquemos dos palabras: errancia y extravío. Puede decirse que el verdadero viajero es el que busca, y el que además está perdido. No sabe a dónde lo llevará su periplo porque no va a alguna parte, sino que simplemente va. El que sabe a donde va es un visitante, un turista. El viajero, en cambio, está *extra-viado*, "pues no admite como válido ningún camino ya trazado, no admite como válida ninguna certeza definitiva que le pueda servir de viático ni admite ninguna meta prefijada, a no ser la marcada o buscada por las fuerzas de su autenticidad" (Del Prado Biezma, op.cit: 26). Ya lo decía con sorna Lawrence Sterne: "Debe haber en ello una fatalidad, pues lo cierto es que rara vez llego a donde me propongo" (op.cit: 125). También Alexandra David-Néel: "El camino sólo me parece atractivo cuando ignoro a dónde me conduce" (cit. en Rámila, 2010: 46).

Si no está perdido, el viajero es necesariamente uno que va en dirección contraria. El Roto, en una de sus caricaturas, se preguntaba una vez: "Y si todos caminamos en la misma dirección, ¿cómo sabremos que no hay otra?". El viajero es justamente el que busca ese otro camino posible. Y como pionero, contribuye a formar la mirada de cuantos le siguen los pasos.

Ahora bien, esa capacidad para ensalzar lo ajeno y el hecho de que parta en la búsqueda de la diferencia, de la alteridad, sin ningún miedo de dejar atrás sus



propios referentes, lo convierten en un ciudadano del mundo. El escritor viajero por eso es, por lo general, un extranjero. Su vida está en el camino.

Pensemos por ejemplo en Henri Beyle, Stendhal, el escritor cosmopolita por excelencia de la primera mitad del siglo XIX. Gracias a su primo Pierre Daru ingresó en el ejército napoleónico en 1799, y a partir de entonces el destino hizo de él un viajero infatigable: de su tierra natal, Grenoble –que odiaba–, viaja a París y de ahí a las gestas napoleónicas, en las que conoce por primera vez Milán, Alemania, Brunswick, Rusia. Más adelante, ya como burócrata del Imperio –prefecto, intendente, cónsul– recorre Francia, Italia, Alemania, Austria, Polonia y Holanda. Sus libros son testimonio de su fascinación por Europa –entre ellos *Paseos por Roma*, *Memorias de un turista y Roma*, *Nápoles y Florencia*–, obras que guardan la mirada de un adelantado de su tiempo, antichauvinista, viajero, gran observador, apasionado de las artes, “verdadero descubridor del alma europea” según Nietzsche, y “primer gran europeo después de Montaigne” (Bravo, 1995: 53).

Pedro Sorela, autor de un completo ensayo sobre Stendhal, da cuenta del deseo del autor de *La Cartuja de Parma* de no pertenecer a su país natal sino a otro –ansia por completo novedosa en su época–:

Si por un lado la pasión por la libertad preside vida y obra, por otro lado también la preside su escasa reverencia por la patria que le ha asignado el destino y su elección de otra, en su caso Italia [...] Era una elección positiva –Italia– y también negativa: no era de tal sitio (Sorela, 2006b: 192)

Beyle, por definición, fue un hombre de vocación europea. Su vida transcurrió en un contante ir y venir entre Francia e Italia, con estancias temporales en Suiza, Alemania, Holanda e Inglaterra, entre otros destinos: “Stendhal recorre Europa con Napoleón, en Italia completa su educación artística, se enamora, se entrega a sus pasiones favoritas: la música y la pintura, empieza a sentirse ciudadano del mundo, copartícipe de esa élite que ignora las fronteras creadas artificialmente por los napoleones y los Metternichs, de esa aristocracia nueva y allí finalmente se hará escritor” (Bravo, 2006: 191). Roma y Milán fueron para el francés su “espacio de felicidad voluntariamente elegido, marco incomparable de héroes, tierra de encuentros” (Bravo, 1995: 65). Es Italia el lugar que le cambia la vida, donde descubre el arte que sería “la estética que lo mantiene vivo” (Sorela, 2006b: 188), donde empieza su ser cosmopolita. Fue “el lugar indicado en el momento adecuado, donde encontró el ambiente ideal para su propia expresión. No se trataba sólo de un



país y una cultura [...] se trataba también de un territorio elegido [...] hasta el punto que no es posible comprender a Stendhal sin ambos países" (ibíd: 235).

Esto significa que Stendhal –como un auténtico escritor viajero– no conoció ni de fronteras ni de nacionalismos, como sí muchos de sus contemporáneos. Por eso, de todos los lugares visitados, pudo hacer de Italia su patria por elección. Pasó, todo sumado, diecisiete años allí, e incluso fue el país en el que concibió su epitafio: "*Arrigo Beyle, milanese*", que luego modificó por "*Arrigo Beyle, romano*" (Crouzet, 1992: 547). Pero no era una cuestión sólo de dos patrias. El viaje fue para Stendhal una necesidad vital: "Su alma, al contacto con las tierras y las gentes que frecuenta, entra en íntima simbiosis realizando una especie de continua reconstrucción de su propio yo, llegando incluso el momento en el que le será imposible concebir la vida sin ese sustento" (Bravo: 1995: 62).

Ponemos a Stendhal como ejemplo del cosmopolitismo que caracteriza al escritor de viajes pero podrían ser muchos otros: José Martí y Rubén Darío en América, símbolos de la escritura como parte de la búsqueda de la identidad<sup>67</sup>; Théophile Gautier, para quien después de su viaje por España su Francia de nacimiento le resultaría una tierra de exilio:

Estábamos en Francia. ¿Quieres lo diría? Al poner el pie en mi tierra natal, sentí lágrimas en los ojos, no de alegría sino de arrepentimiento. Las torres Bermejas, la cimas de plata de la Sierra Nevada, las adelfas del Generalife [...] todo volvió a mí tan intensamente que me pareció que Francia [...] era para mí una tierra de exilio<sup>68</sup> (cit. en Wolfzettel, op.cit: 15).

Sterne se refería a Inglaterra como su «patria chica»<sup>69</sup>; Stevenson pensaba que "todos pertenecemos a muchos países"<sup>70</sup> (1996: 35); Chateaubriand vio en el viaje

<sup>67</sup> El tema de la literatura latinoamericana en búsqueda de la identidad es un objeto de estudio recurrente. Al respecto: Lopoldo Zea: *El pensamiento latinoamericano*; José Luis Abellán: *La idea de América: Origen y evolución*; Teodosio Fernández: *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. (Cf. Roy, 2000: 75).

<sup>68</sup> "*Nous étions en France. Vous le dirai-je ? En mettant le pied sur le sol de la patrie, je me sentis des larmes aux yeux, non de joie, mais de regret. Les tours vermeilles, les sommets d'argent de la Sierra-Nevada, les lauriers roses du Généralife [...], tout cela me revint si vivement à l'esprit qu'il me semble que cette France [...] était pour moi une terre d'exil*".

<sup>69</sup> El término «patria chica» alude al pueblo o ciudad natal. Empleado así evidencia que su «patria grande» es el mundo.

<sup>70</sup> "*I think we all belong to many countries. And perhaps this habit of much travel, and the engendering of scattered friendships, may prepare the euthanasia of ancient nations*".



una forma de exilio voluntario<sup>71</sup> y Mallarmé hablaba de la insuficiencia de las patrias (Del Prado Biezma, op.cit: 19). Ya no por voluntad sino por obligación, a Pedro Salinas, el poeta español exiliado durante la Guerra Civil Española, su vida errante lo convirtió en un "nómada profesional en estado mental de viajero permanente" (Bou, 1996: 15). Y también Jorge Semprún, quien en *El largo viaje* apuntara: "no tengo acento, he borrado cualquier posibilidad de que me tomen por extranjero [...] ser extranjero se ha convertido, de alguna manera, en una virtud interior" (Semprún, 2004: 102). Semprún fue tan español como francés como europeo, toda su obra está escrita en el idioma de Stendhal –salvo sus libros de memorias<sup>72</sup>– y nunca pudo entrar en *l'Académie Française* porque su DNI era deliberadamente español.

También Herodoto fue, antes que viajero, un exiliado. Tuvo que huir a la isla de Samos porque su familia se oponía al tirano de Halicarnaso, su ciudad natal, y a partir de ahí comenzarían sus viajes motivados "por anhelo de conocimientos y de ver mundo" (Schrader, 2000: XVIII). Esto lo que lo convierte también en el primer cosmopolita consciente de serlo. Sabemos que temía "caer en la trampa del provincianismo" y al viajar comprendió, como mucho tiempo después lo hiciera Descartes, que los pueblos eran muchos, cada uno único, y que no por diferentes, inferiores. Como recuerda Kapuscinski, Herodoto fue es "el primero en descubrir la naturaleza multicultural del mundo" y "el primero en clamar que todas las culturas deben ser aceptadas y comprendidas" (op.cit: 96). Además este griego era, como tantos cosmopolitas, un mestizo por cuya sangre corría sangre mixta: su padre probablemente no era griego pero su madre sí, lo que lo llevó a crecer entre varias culturas. De ahí también que Herodoto viajara y tuviera ese rasgo tan característico de extranjería que mencionamos de los escritores-viajeros, siendo él quizá el primer representante. Se sabe incluso que al final de su vida este hombre sin patria fija<sup>73</sup> se instaló lejos de su tierra, en el sur de Italia.

---

<sup>71</sup> "Demeuré seul derrière les chers objets qui m'avaient quitté, comme un marin étranger dont l'engagement est expiré et qui n'a ni foyers, ni patrie, je frappais du pied la rive ; je brûlais de me jeter à la nage dans un nouvel océan pour me rafraîchir et le traverser" (cit. en Wolfzettel, ibídem).

<sup>72</sup> Federico Sánchez se despide de ustedes y Adiós luz de veranos, ambas editadas en Tusquets. La obra de Semprún se inscribe en lo que George Steiner ha llamado «unhousedness» para aludir a escritores que escriben en un idioma que no es el suyo, como Beckett, Conrad y Nabokov, por ejemplo.

<sup>73</sup> El origen de sus padres no le permitió ser ciudadano ateniense, puesto que una ley en la ciudad decía que sólo aquellos cuyos progenitores hubieran nacidos en el Ática, o sea, la región que rodea a Atenas, podían tenerla (Kapuscinski, ibíd: 61).



Petrarca fue asimismo un cosmopolita. Para el italiano su vida fue “una aventura del espíritu, un viaje a la historia a través de los libros, y en ese sentirse extranjero en su patria, un exiliado, un inquieto viajero en la brevedad de la vida, el hombre de fe y el hombre de ciencia, el moderno y el antiguo, siempre caminaron de la mano” (Brilli, op.cit: 29). Del mismo modo Sergio Pitol, el escritor mexicano, ha aludido muchas veces a su cosmopolitismo. En Georgia, cuenta en *El viaje*, se irritaba sobremanera con el nacionalismo de sus anfitriones, entonces les citaba a Thomas Mann y su concepto de ciudadano del mundo, y cuando ellos hablaban de pureza de sangre él alababa el mestizaje, les recordaba que Pushkin era mulato y brindaba por él (2002: 130).

Pero estos son apenas unos contados ejemplos. Cosmopolitas son también Michel Le Bris, Le Clézio, Cendrars, Conrad, Kapuscinski, Melville, Lévi-Strauss, Marco Polo, Voltaire, Montaigne, Rilke, Twain, Lemartine, Verne, Conrad y el propio Cervantes encarnado en don Quijote, que se niega a mencionar el lugar de La Mancha del que parte a sus aventuras. Incluso este es en rasgo que se percibe en la narrativa de los llamados «nuevos cronistas hispanoamericanos», muchos de los cuales viven a caballo entre Europa, Estados Unidos y Suramérica. Jorge Carrión explica que el cosmopolitismo es una cualidad que heredan, junto con la música y la poética, de los escritores modernistas de finales del siglo XIX:

Aunque en muchos títulos encontremos la insistencia en lo nacional (*Dios es peruano*, de Daniel Titingier, *El sueño argentino*, de Tomás Eloy Martínez) y muchos cronistas notables se hayan especializado en narrar la realidad de sus países (los libros de Arcadi Espada insisten una y otra vez en lo español, Juanita León tituló su libro sobre el narcotráfico en Colombia *País de plomo. Crónicas de guerra*), se mantienen vivos el interés metropolitano y el impulso extraterritorial de los bisabuelos modernistas. El Miami del mestizaje hispano y la Nueva York de Wall Street han protagonizado los dos libros de Hernán Iglesias Illa, corresponsal *freelance* de varias revistas y diarios hispanoamericanos desde Brooklyn. Juan Pablo Meneses habla de *periodismo portátil* para definir su práctica profesional adicta a los hoteles (no en vano es el autor de *Hotel España*, fruto de haberse alojado durante décadas en hoteles con ese nombre en toda América Latina [...]) Y tanto Juan Gabriel Vásquez, que ha escrito crónicas sobre París o sobre la India, como Rodrigo Fresán, constante cronista cultural tanto en Argentina como en Europa, residen en Barcelona y en ella escriben sus novelas (Carrión, 2012: 35-36)<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Es llamativo que Jordi Costa, periodista español, para definir al cronista haya utilizado el término «mostrenco», “aquel sujeto que no tiene casa, ni hogar, ni señor, ni amo conocido”. Por tanto ser un mostrenco, dice, se parece bastante a ser un hombre libre». Costa también ha dicho que el viaje y la itinerancia favorecen los encuentros con lo extraordinario (cit. en Carrión, ibíd: 38).



Se necesitarían cientos de páginas para mencionar a tantos cosmopolitas como tiene la historia de la escritura de viaje, porque como explica Milán Kundera, todos los buenos autores pertenecen, más allá de la etiqueta de las escrituras nacionales, a una geografía más imaginaria que física, una zona hecha de palabras asumidas a través de la lectura y escritura de una sola tradición (2005: 43-73). Lo ha dicho asimismo Juan Goytisolo: "los grandes creadores gozan del privilegio de la extraterritorialidad" (2009).

Pero que estas menciones basten para decir que la condición cosmopolita del escritor de viaje y su reivindicación de la errancia y el extravío hace muy difícil que se le encierre en etiquetas nacionales: su escritura suele estar caracterizada por una ausencia de fronteras y por tener una vocación universal. Su «patria» puede estar en cualquier sitio. "Tengo la vaga sensación de que estas montañas son mi hogar [...] conozco esta montaña porque soy de esta montaña [...] No existen las fronteras para el hombre", decía el norteamericano Peter Matthiessen en *El leopardo de las nieves* (1998: 277). También Robert Louis Stevenson: "No existe el territorio extranjero, es el viajero quien es extranjero"<sup>75</sup> (1996: 104), y asimismo Hugo de San Víctor, teólogo del siglo XII, alababa la extranjería: "El hombre que encuentra que su patria es dulce no es más que un tierno principiante; aquel para quien cada suelo es como el suyo propio ya es fuerte, pero sólo es perfecto aquel para quien el mundo entero es como un país extranjero"<sup>76</sup>.

Por eso no es arriesgado decir que la ausencia de fronteras es la definición misma de la escritura de viaje. Es eso lo que la caracteriza. Hablar de «escritura nacional», aquí, tiene menos sentido que en ningún otro sitio.

El carácter de ciudadano del mundo que profesa el viajero tampoco es despreciable en tanto que la narrativa moderna y concretamente la novela heredaron del relato de viaje y de sus autores su vocación internacional. En el mundo Antiguo, dice Percy Adams, los viajeros-historiadores como Herodoto se preocupaban por todo el Mediterráneo y por lo que había más allá de sus límites conocidos. En la Edad Media, la obra de Mandeville tuvo un carácter continental. Las cartas de Colón y de Vespucio fueron traducidas inmediatamente a montones de lenguas, la colección de Bry no favorecía la literatura de ninguna nación, y todos

---

<sup>75</sup> "There is no foreign land; it is only the traveller that is foreign".

<sup>76</sup> La cita aparece en Todorov (1987: 259) y en Nagy-Zekmi (2004: 186).



los escritores profesionales entre los siglos XVII y XVIII se leían entre sí –muchas de las influencias de unos y otros están comprobadas–, había un enorme intercambio de ideas y libros en el continente y los lectores antes de 1800 conocían mucho más que ahora autores de otras latitudes e incluso los leían en su lengua original y menos en traducciones. Por eso Voltaire diría en 1748: “veo entre todas las naciones una correspondencia mutua; Europa es como una gran familia”<sup>77</sup> (1983: IX y 75-77). Y por todo ello Adams concluye que la literatura de viaje es “la más internacional de las escrituras” (1980: 236).

También Juan Pimentel alude a la vocación internacional del relato de viaje en el Siglo de las Luces, el primer gran momento de cosmopolitismo que fue consecuencia, entre otros factores, de los textos de viaje:

Esta fruición cosmopolita, multiplicada a lo largo del siglo, estuvo alimentada por la expansión comercial, la literatura de viajes y la popularización del saber [...] El discurso cosmopolita, consagrado a lo largo de todo el siglo como una de las señas de identidad del hombre de la Ilustración (ese ideal parodiado por Goldsmith o ensalzado por Rousseau o por Kant) se alimentaba desde un género (la literatura de viajes) que describía y difundía los rincones más alejados de esa nueva patria planetaria. Las colecciones de viaje familiarizaron a los lectores con regiones, hechos y pueblos que dejaron así de ser ajenos<sup>78</sup> (2003: 249).

Los viajeros, pues, acercaron el mundo. Fueron ellos quienes ampliaron las fronteras, y con su relato empezaron a contarlos, mucho antes incluso de empezar a escribirlos. Porque aun antes de aparecer en formato libro, el viaje estuvo presente en las narraciones orales primigenias, en los relatos de los primeros exploradores y en las relaciones de los viejos navegantes, en las hojas comerciales, en las correspondencias que desde siempre han intercambiado quienes se marcharon con quienes se quedaron en casa, en las guías de viaje que existen desde la Antigua Grecia, en los mapas, las novelas, biografías, *carneys*, poemas, canciones y en los blogs que ahora dan cuenta virtual del recorrido de un viajero casi de forma simultánea a su desarrollo.

Gracias a los relatos de los viajeros el hombre ha podido conocer la historia, la cultura, la geografía y los perfiles del mundo. Gracias a sus historias, guardadas en libros sencillos,

---

<sup>77</sup> “One sees among all nations a mutual correspondence; Europe is like one great family”.

<sup>78</sup> Pimentel (2006: 24) pone como ejemplo a Joseph Addison, el inglés a quien se le suele considerar el primer periodista: “Soy un danés, un sueco o un francés en diferentes ocasiones, o más bien me imagino como el antiguo filósofo que, al preguntarle de dónde era, contestó que era un ciudadano del mundo”. ADDISON (1972): *The Spectator*, nº 69.



tratados eruditos o crónicas en hojas volanderas, el hombre se ha enterado del carácter y de las inquietudes de quienes narraban su propio viaje o del de otros, ya fueran hazañas o anodinas excursiones. Los relatos satisfacían las preguntas de los lectores, que se veían reflejados en quienes habían vivido la aventura de enfrentarse al mundo desconocido, y servían para que quienes leían con avidez lo que otros escribían se preocuparan por conocer mejor lo que le ocurría al mundo y a las gentes que formaban parte de él (Rivas Nieto, 2006: 12).

Lo importante aquí es, sobre todo, que el viajero escribe su viaje. Eso es lo que lo diferencia de los turistas y de otras gentes del camino. El desplazamiento es una él la promesa del "relato que más tarde podrán hacer de él" (Augé, 2001: 57), en tanto que el verdadero placer del viaje nace de su rememoración, de la reelaboración de la experiencia (Brilli, op.cit: 402). Incluso en los diccionarios, «viajero» es "el que escribe el viaje"<sup>79</sup>. Es la escritura la que, en definitiva, lo hace viajero.

Viajar fue siempre un acto asociado a la creación (a la fundación de imperios o ciudades, al ensanchamiento del mundo, al descubrimiento de nuevos lugares y hechos), pero no cabe duda de que el momento culminante del viajero como creador, como autor de algo propio, llegaba a la hora de relatar su viaje, generalmente, de ponerlo por escrito, de narrar lo visto y vivido, es decir, a la hora de componer su relación de viaje y es entonces cuando el viajero se hace autor, cuando la geografía de los lugares visitados se convierte en su obra (Pimentel, 2006: 94).

El catálogo de autores que han escrito sus viajes es tan amplio y las obras tan diversas que resulta difícil enmarcar sus relatos en categorías estanco o en un género preciso, como veremos en el siguiente capítulo de esta investigación. Pero su escritura comparte, sin embargo, algunas características. Como dice Fabre, las obras de los escritores de viaje rara vez se parecen entre sí, son únicas, pero sus textos se mueven por una sola ética común: "escribir para viajar y viajar para escribir, «contar el mundo», escrituras que se mueven por el espíritu de la «partida», por el gusto de la errancia, por el irreprimible movimiento que nos impulsa hacia el otro" (Fabre, op.cit: 29)<sup>80</sup>. El suyo es el placer estético e intelectual del desplazamiento:

¿Qué sería en efecto del viaje sin un libro que avive su llama –se pregunta Michel Le Bris– y prolongue su huella, sin el murmullo de todos esos libros que nos guían y que leímos antes de

<sup>79</sup> La RAE lo define como: «Viajero, ra»: adj. Que viaja / 2. Persona que hace un viaje especialmente largo, o por varias partes, y particularmente la que escribe cosas que ha observado en el mismo viaje. El *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner dice: «Viajero-a»: 2 (n.) Persona que está realizando un viaje. Persona que relata un viaje realizado por ella.

<sup>80</sup> ...Écrire pour voyager et voyager pour écrire ; «dire le monde» [...] De littératures mues par l'esprit de «partance», par le goût de l'errance, par cet irrépressible mouvement qui (nous) pousse vers l'Autre. 29



lanzarnos al camino? [...] Un lugar, un texto y la mirada cruzada de un desconocido al otro extremo del mundo: quizá en el viaje se juegue el retorno a una verdad ya demasiado olvidada por la literatura: escribir es siempre irse (cit. en Gasquet, op.cit: 61)<sup>81</sup>.

Y dice Michel Butor:

Yo viajo para escribir, no sólo para encontrar temas, materias y materiales, como aquellos que van a la China o a Perú para escribir conferencias o artículos de periódico. Para mí viajar es escribir y escribir es viajar (1972: 4).

Vivir para viajar y viajar para escribir. Para ellos el viaje es especialmente atractivo en tanto que terreno de creación, de descubrimiento. Viaje y escritura parten de la misma raíz, la curiosidad, ambas constituyen el sentido de sus vidas (como Sísifos), y una y otra son un marco infinito de libertad y expresión.

Viajar tiene algo de creación, comparte con el arte una parte de su esencia. Porque el arte y el viaje ahondan en lo que no se sabe, buscar territorios ignorados, se adentran en las profundidades de cuanto se desconoce, inventan una forma de ver el mundo [...] Por eso muchos de los grandes espíritus del arte han sido, primero, grandes viajeros (Reverte, 1997: 40-41).

Y como viaje y escritura son sinónimos para los escritores viajeros, su vida y obra se confunden, no son comprensibles la una sin la otra, y ello hace del relato de viaje un texto autobiográfico casi por definición. Esa impronta personal tiene que ver básicamente con el punto de vista del autor y su mirada: "la mirada carga de significado el espacio, lo vuelve humano, lo hace ver en la transparencia de las palabras cuyo poder está llamado a componer y a producir la belleza de lo cotidiano" (Molina, 2005: 266). Como diría Saint-Exupéry, se trata de "escribir con el propio cuerpo" (cit. en Sorela, 2006: 347). También lo planteó Walter Benjamin cuando dijo que "es la huella del narrador la que queda adherida a la narración" (1998: 119); o Stendhal, quien aseguraba que vivir la vida como una obra de arte era condición indispensable para escribir una (cit. en Sorela, ibíd).

Sin embargo, si decimos que viajan para escribir y escriben para viajar, no hay que confundir su intención de escritura con una escritura con intención. Dice Fabre:

Sin exotismo, la literatura «viajera» también da testimonio el mundo, tratando de entender los fenómenos de la identidad, el fundamentalismo, la injusticia. No se trata simplemente de evocar el aroma de las especias, sino también de «denunciar». J.M.G. Le Clézio, gran

---

<sup>81</sup> LE BRIS, Michel (1992): "Fragments du royaume", en BORER, Alain (ed.): *Pour une littérature voyageuse*, Bruselas, Complexe, p. 120.



conocedor de las sociedades indígenas de México y Panamá, ha pasado mucho tiempo con los Emberás. Se cuida de no edulcorar su forma de vida, de idealizar la indigeneidad, pero les presta su voz para defender su cultura amenazada (Fabre, op.cit: 26)<sup>82</sup>.

Esto no quiere decir que sea una escritura comprometida. Si denuncia, no lo hace tanto para acusar como movido por el deseo de comprender, de dar testimonio. Quizá nadie tanto como el escritor de viaje esté preocupado por la libertad y si toma partido es básicamente por el hombre. Como supo verlo el griego Kazantzakis, su amor por la libertad es tal que se niega a aceptar la esclavitud del alma aunque se le ofrezca a cambio el paraíso (1973: 440): eso fue precisamente lo que hizo Odiseo cuando renunció a la inmortalidad que le ofrecía Calipso a cambio de suspender su viaje y quedarse a su lado.

También Saint-Exupéry es ejemplo en este sentido. Toda su obra está marcada por un aire de libertad que él asociaba al "poder de actuar contra la estadística" -la estadística para él era el número, la masa- (cit. en Sorela, op.cit: 402), y esa preocupación por las cadenas del hombre queda ejemplificada, de manera excepcional, en el pasaje de *Tierra de los hombres* en el que reúne los fondos necesarios para liberar a Bark, un viejo esclavo del desierto, y entonces dice: "(aquello) contribuía a devolverle su dignidad de hombre [...] sería menos feliz que con nosotros en el desierto. Pero tenía derecho a ser él mismo, entre los suyos (Saint-Exupéry, 2000c: 105-118).

Esa preocupación por el hombre es prueba de la conciencia del escritor de viaje de su condición de testigo de su tiempo. Se preocupa por dar cuenta de lo que ve, sale de sus fronteras para contrastarlo y trae consigo nuevas verdades. Como buen heredero del empirismo y el humanismo, sabe de la importancia de su testimonio y, como narrador, "es el exponente la facultad humana, inalienable, de intercambiar experiencias" (Benjamin, Op.Cit: 112). También el viajero encaja en sus textos características de muy diversas profesiones y personalidades: la subjetividad del poeta, la pesquisa antropológica, la voz del cronista, la documentación y el contexto del historiador, la fidelidad del periodista al hecho real, la curiosidad sociológica, la conciencia del testigo, la responsabilidad del corresponsal. El escritor de viaje es

---

<sup>82</sup> "Sans exotisme, la littérature «voyageuse» témoigne aussi du monde, tente de comprendre les phénomènes identitaires, les intégrismes, les injustices. Il ne s'agit pas simplement d'évoquer la saveur des épices mais aussi de «dénoncer». J.M.G. Le Clézio, grand connaisseur des sociétés indiennes du Mexique et du Panama, a séjourné longtemps chez les Emberras. Il se garde bien d'edulcorer leur manière de vivre, de romantiser l'indianité, mais leur prête sa voix pour défendre leur culture menacée".



básicamente un narrador: aquel que toma lo que narra de la experiencia, suya o ajena, y la transmite a aquellos que reciben su historia. Es narrador omnisciente, observador, reportero, científico, a medio camino entre todo ello<sup>83</sup>.

Entonces, ¿qué es lo que escribe el narrador de viajes? Lévi-Strauss, en el célebre primer capítulo de *Tristes Trópicos*, se quejaba de los típicos libros sobre la Amazonía, el Tíbet y África que invadían las librerías en forma de relatos de viajes, informes de expediciones y álbumes de fotografías. El antropólogo se preguntaba:

¿Hay que narrar minuciosamente tantos detalles insípidos, tantos acontecimientos insignificantes? [...] los meses perdidos en el camino; horas ociosas mientras el informante se escabulle; hambre, fatiga y hasta enfermedad [...] Esas mil tareas ingratas que van consumiendo los días inútilmente y reducen la peligrosa vida en el corazón de la selva virgen a una imitación del servicio militar... un recuerdo tan insignificante ¿merece ser fijado en el papel? No confiere ningún galardón el que se necesiten tantos esfuerzos y vanos dispendios para alcanzar el objeto de nuestros estudios [...] Las verdades que tan lejos vamos a buscar sólo tienen valor cuando se las despoja de esta ganga (2010: 23).

Contar lo superfluo, la banalidad del viaje, es apenas una de las trampas que amenaza a este escritor. Los miedos filosóficos, su ignorancia sobre el destino o lo que sabe de él por haberlo leído en otros viajeros que le preceden, los prejuicios que carga consigo, sus intenciones a la hora de escribir su texto o las dificultades propias de cada viaje marcarán, en definitiva, el texto de ese viajero. Cada uno de ellos se ha aproximado a un nuevo país, una región o una ciudad desde su soledad, su particular manera de observar, su subjetividad, sus cultura y sus prevenciones. Cada viajero es un mundo y el marco de la escritura de viaje es, en consecuencia, tan amplio como el océano sobre el que navegaba Odiseo. Sin embargo, intentaremos esbozar, a continuación, las que consideramos sus principales características.

### 2.3 LA ESCRITURA DEL VIAJE

No existe la escritura inmóvil. Es imposible. Se mueve la idea, da vueltas en la cabeza del escritor, su marca se va imprimiendo en la pantalla y en el papel; la

---

<sup>83</sup> Volveremos sobre estas características del escritor de viajes a lo largo de esta investigación, cuando analicemos las estrategias narrativas que emplea en su relato, su punto de vista y su forma de abordar la información, pero de momento basta con dejarlas apuntadas. A continuación, en la definición de la escritura de viaje, haremos una tipología de textos en los que, por lo general, encaja un determinado viajero, que corresponde casi siempre a la categoría de relato a la que aludiremos. Vid. capítulo 2.3.1: *Tipología del relato de viaje*.



acción se desplaza, camina en el tiempo. Incluso técnicamente es imposible. "Inténtelo" -dice Pedro Sorela al explicar uno de los ejercicios de estilo que manda a sus estudiantes en sus clases de escritura- "y verá cómo siempre, sin excepción, hay algo que se está moviendo".

Escritura inmóvil fue lo que intentaron, sin éxito, los representantes del *nouveau roman*. Procuraron restarle toda su importancia al personaje, a la trama y al narrador para privilegiar, en cambio, la descripción minuciosa de la escena<sup>84</sup>. Y lo hicieron a través del flujo de conciencia y la primacía de la mirada mediante el punto de vista, como si se tratara de la lente de una cámara cinematográfica. "La descripción, porque se detiene sobre los objetos y seres considerados en su simultaneidad y enfoca los procesos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio", explicó Genette (1972: 201). Eso fue lo que pensaron Robbe-Grillet y sus contemporáneos.

Pero sin saberlo, al intentar construir un relato casi exclusivamente descriptivo, lo que consiguieron fue "confirmar la irreductible finalidad narrativa de la descripción" (Genette: *ibídem*). ¿Por qué? Porque aunque la aventura del *nouveau roman* no fuera la del héroe sino la de la escritura, con su aproximación minuciosa al presente, en su *narración simultánea*<sup>85</sup> y paralela al desarrollo de la acción, el movimiento dentro del texto fue inevitable: porque descriptivo es el sustantivo pero también el verbo -no es lo mismo decir "asíó el cuchillo" que "tomó el cuchillo", como también explica Genette (*ibídem*: 199)-, y porque la acción no es posible en el estatismo.

Por eso morir es quizá uno de los pocos verbos que pueden darse en la quietud en tanto que la muerte, como explica Thomas Lynch, es ese momento en el que el tiempo y el espacio se vuelven completamente insustanciales para el protagonista de la acción (2004: 27-28). También lo explicó Pascal: "nuestra naturaleza reside en el movimiento, la calma completa es la muerte" (cit. en Chatwin, *op.cit*: 389). El tiempo es la imagen *móvil* de la eternidad, creía Borges

---

<sup>84</sup> Hay mucha discusión acerca de las características y trascendencia del *nouveau roman*. Como explica Pedro Sorela en sus clases sobre nuevas tendencias de la escritura, lo que les caracterizó fue el intento de abolir la novela «burguesa» (según ellos fuente y origen del fascismo) y, para ello, acabar con sus elementos esenciales: personaje y trama.

<sup>85</sup> La categoría es de Genette.



(1965: 11). O como dice Nooteboom, todo se mueve, menos el silencio y la oscuridad (2002: 218).

Todo esto para decir que la escritura, dado que en ella es inevitable el movimiento, es básicamente viaje. La analogía que asocia una y otra es recurrente. Victor Hugo, en *Hojas de otoño* (1830), hablaba de la poesía como “un viaje hacia las tierras desconocidas del verbo”<sup>86</sup> y César Aira definió el viaje como un *ready made* narrativo: el viaje es relato antes de ser un relato –no hay viaje sin una partida y un regreso– y por eso la estructura misma del viaje ya es narrativa. Beatriz Colombi también alude a la importancia del cambio –que es necesariamente movimiento–: para que haya acción tiene que haber un cambio, como también formularon Genette y Todorov<sup>87</sup>, y por eso concluye: el viaje es el relato de un cambio, el que se produce en un sujeto sometido a algún tipo de alteridad (2006: 15–16). La definición de Michel de Certeau se repite una y otra vez en este sentido: “Todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio”. Los relatos “hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (1996: 128).

También es recurrente la metáfora del viaje como lectura y de la lectura como viaje. “Viajar es escribir y leer es viajar”, dice Percy Adams (1983: 282), y Michel Butor ha teorizado ampliamente en ese sentido, sobre “la escritura como viaje y el viaje como escritura” (1972: 17–19). Es así como la relación entre estos conceptos funciona en las dos direcciones, ambos como desplazamiento y narración:

“Viajar es acto narrativo. Pasar de un lugar a otro cruzando espacios que no conocemos es, en cierto modo, hacer literatura: al fin y al cabo, una de nuestras más antiguas metáforas declara que el mundo es un libro. El viajero construye historias a partir de lo que ve y escucha y siente, y atribuye a sus partidas y llegadas las características de una primera y de una última página. Las personas con las que se encuentra se convierten en personajes de su historia; a veces es el viajero el protagonista, a veces son los otros. Paso a paso, el viajero descubre y también inventa su narración. Ponerla por escrito no es sino un paso más, por cierto no el esencial” (Manguel, 2012, 2).

A su vez el viaje está en el propio centro y en el origen de la escritura, en Uruk hace cerca de siete mil años, con los sumerios. “Fijando la escritura el hombre fija

---

<sup>86</sup> Cit. Del Prado Biezma (op.cit: 24).

<sup>87</sup> Todorov: “El relato exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia”. Genette: “desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay transformación, el paso de un estado anterior a un paso posterior y resultante” (cit. en Colombi, 2006: 16).



dos dimensiones básicas de la conciencia vital: el espacio y el tiempo. Escribo para hacerme presente al que se encuentra lejos; escribo para quien, en el tiempo, viva más tarde que yo" (Aguilera Castillo, 1994: 15). También lo dice Peter Watson: "La escritura es una forma de comunicación que permite que los participantes en ella estén separados espacial y temporalmente" (2006: 124). Y poéticamente alude a ello Saint-Exupéry cuando asegura que "no es la distancia la que sirve para medir la lejanía" (2000c: 79).

¿Y qué es sino espacio y tiempo el viaje y su relato? Si el viaje coincide con la vida, dice Todorov, también coincide con el cambio (1993: 91). Asimismo, el relato se nutre del cambio, siendo ese el punto en el que viaje y relato se implican mutuamente. "El viaje es el espacio simbólico del paso del tiempo, el desplazamiento físico lo hace para la mutación interior" (ibídem).

El viaje está emparentado con la medida. "Viaje es sinónimo de control matemático del tiempo y del espacio [...] la certeza de que «viaje» quiere decir también medida se halla implícita en la minuciosidad con que los portulanos y las cartas de marear<sup>88</sup> registraban, tras el regreso de cada nuevo viaje, los números de cualquier relieve que se hubiera descubierto en las costas exploradas" (Soler<sup>89</sup> cit. en González: 212). Y dice Attilio Brilli que la capacidad del viajero de suspender el tiempo<sup>90</sup> e incluso eludirlo ha atraído sobre su figura tanto admiración como desconfianza (op.cit: 19).

Espacio y tiempo es todo. O casi todo. Por eso cuesta tanto delimitar dentro de un único género literario la escritura que da cuenta del desplazamiento. Como dice Lorenzo Silva: "la literatura es un dominio de la imaginación, y la imaginación tolera mal las fronteras y las definiciones" (2000: 17). De este modo, el relato de viaje no es un género, es un debate, una expresión que utiliza Jorge Carrión para definir la crónica periodística, y esto es así entre otras cosas porque el relato de viaje, igual que ese género informativo, es una expresión que lleva el tiempo entre sus sílabas, como también dice Carrión (ibíd: 20-26).

---

<sup>88</sup> «Portulanos»: cartas de navegación — «Cartas de marear»: mapas marinos.

<sup>89</sup> SOLER, Isabel (2003): *El nudo y la esfera. el navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona, Acantilado, p. 336 y ss.

<sup>90</sup> Sobre el tiempo en el texto de viaje vid. capítulo 3.3.5: *La actualidad en el relato de viaje*.



El viaje, en general, permea todas las esferas de la vida del hombre, y en esa medida, inevitablemente, su relato lo hace también. Ello complica el estudio de esta escritura, entre otras razones por su innegable condición multidisciplinar, así como por el hecho de que el viajero encarna en su faceta de escritor características propias del periodista, el sociólogo, el antropólogo, el psicólogo y el historiador.

Para más complicación, sus manifestaciones sean amplísimas y muy diversas entre sí. Según Michel Butor: "toda ficción se inscribe en nuestro espacio como viaje, y puede decirse a este respecto que el viaje es el tema fundamental de la literatura novelesca" (cit. en Silva: 2000: 14)<sup>91</sup>. Pero no se trata sólo de literatura. Por escritura de viaje podemos entender, además de una narración o un relato, los apuntes del cuaderno de un viajero, diarios –como el de Montagne por Italia, Suiza y Alemania–; autobiografías; relaciones –como las de los cronistas de Indias o los misioneros jesuitas entre los siglos XVI y XVIII–; encuestas; cartas –las de Colón, Lord Byron o las *Cartas de un viajero* de George Sand, por ejemplo–; guías –desde las medievales para peregrinos hasta la *Lonely Planet* actuales–; itinerarios, dibujos, mapas, fotos, misceláneas, ensayos etnográficos como los de Lévi-Strauss, incluso folletos turísticos... Su grafía tiene tantos signos que cualquier enumeración resulta reduccionista. Incluso si se dejan de lado todas sus expresiones que no sean básicamente narrativas, es difícil limitarla. El relato que cuenta un viaje, como asegura Romero Tobar, "posee una permeabilidad tal que lo acerca a las modulaciones de otros géneros de escritura, singularmente a algunos de los géneros literarios establecidos como el poema narrativo, la novela de vagabundeo, el ensayo impresionista, la colección de aforismos..." (2005: 9). Pero antes de todo eso el relato de viaje se emparenta con la literatura del mar –de piratas, esclavos, naufragios, islas desiertas (una de las claves en el origen y desarrollo de la novela (Adams, 1983: 42))–, y también con la novela de aventuras, de formación o aprendizaje, con el periodismo (crónicas y reportajes), se confunde y se solapa con la biografía y la autobiografía, el *carnet*, el ensayo, la historia... Sin embargo, su diversidad no es sólo formal. Como explica el teórico Arturo Farinelli, la escritura de viaje puede ser:

El relato de viajes una efusión lírica, como una exposición modesta y sencilla, de lo visto y conocido: una descripción, una crónica, un registro, un itinerario de camino, a veces interesa al poeta, al artista; mueve nuestra fantasía, nuestro corazón; despierta un mundo de imágenes;

---

<sup>91</sup> BUTOR, Michel (1961): "L'espace du roman", en *Nouvelles littéraires*, n° 1753, en *Sobre la literatura* Barcelona, Seix Barral, 1967.



intensifica nuestras visiones. Otros relatos obedecen a una concepción mecánica y positiva de la vida; miran a lo práctico y a lo útil; apuntan nombres de localidades y de personas con perfecta indiferencia hacia la vida íntima de la nación que recorren; y no merecen otra atención que la del documento peregrino en una época determinada (1942: 22).

Aun así, en esta investigación nos interesan las múltiples manifestaciones de esta escritura. Pretendemos verificar si en ella prima, entre tantos otros factores, la información, y analizar las múltiples técnicas narrativas que utiliza, por lo que intentaremos no desconocer ninguna de sus formas. Porque lo que entendemos aquí por «escritura de viaje» es el soporte que da cuenta de las vivencias, impresiones y conocimientos adquiridos por el viajero a lo largo de su recorrido en tanto que es a través de él que se aproxima al dato, a los hechos, sin importar cual sea el territorio, la motivación o la forma en la que luego lo cuenta. “El viaje es el camino escabroso hacia el conocimiento” explica el filósofo Rodrigo Castro (2008: 8), y en ese amplio marco cabe casi todo. Por eso viajar ha sido “el eje o módulo retórico sobre el que se articulan un altísimo número de textos” (Reyes, 1993: 89). Esto es así por la plasticidad<sup>92</sup> que ofrece esta escritura y porque, indiscutiblemente, el relato de viaje responde al arquetipo del héroe del que hablaron Propp, Campbell, Greimas y otros estructuralistas, ese que está en la base de todas las narraciones populares desde el comienzo, desde el mito. El hecho de que el esquema de la narración de un viajero responda al modelo «partida – tránsito – regreso» hace que en esa amplitud quepa casi cualquier texto que trate sobre la vida misma, que como hemos dicho es sinónimo de viaje.

Pensemos en grandes momentos de la literatura universal: *El poema de Gilgamesh*, la *Odisea*, la *Eneida*, *La Divina Comedia*, las novelas de caballería, *El libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo, *Don Quijote de la Mancha*, *Los viajes de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *El lazarillo de Tormes*, *Moby Dick*, *Huckleberry Finn*, *El Ulises*, *En busca del tiempo perdido*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Fausto*, *El corazón de las tinieblas*, *La isla del tesoro*, *El principito*... Todos ellos son textos en los que interviene el viaje. Incluso en otras obras importantes en las que parece que no –como *Madame Bovary*, las grandes novelas de Stendhal, la poesía modernista, entre otras–, tienen

---

<sup>92</sup> Dice Vicente Cristóbal que el viaje es una fórmula narrativa de inagotable potencialidad y riqueza: eficaz, maleable por las variaciones posibles, el encuentro con personajes de cualquier tipo, el choque con lo imprevisto, los múltiples conflictos y las soluciones inesperadas. Una fórmula abierta a la descripción de paisajes y horizontes, al conocimiento del mundo y de sus espacios, aspectos que lo enriquecen frente a “la quieta simplicidad de una acción en escenario único” (Cristóbal, 2006: 85-86).



tras de sí autores viajeros, que o bien habían hecho grandes viajes o que no concebían la vida sin ellos. Si Roland Barthes afirma que la historia de un novelista es la historia de un tema y sus variaciones, como recordó Vargas Llosa en *Historia de un deicidio* (1971: 87), este es el caso por definición de los viajeros.

Por eso esta narrativa, insistimos, no es fácil de definir. Percy G. Adams, quizá uno de los teóricos contemporáneos más influyentes sobre el estudio de esta escritura, recurre para explicarla al método de la definición por contrarios, apuntando más bien lo que no es. Empieza por decir que no es sólo el diario escrito por un viajero, ni es una simple fotografía en palabras de lo que éste ha observado. No son sólo textos escritos en primera persona porque muchos de ellos están escritos en tercera; no es prosa sólo: también hay poesía e ilustración. No es solamente una historia cuyo argumento es el viaje. No son sólo notas (mayoritariamente retocadas, pulidas, editadas). No es sólo un reporte objetivo de personas, lugares, posadas, comidas: "es muchas más veces una aproximación subjetiva, observaciones de la escena política, religiosa y social". No es sólo exploración, ni textos relacionados con la geografía y la historia... Adams asegura además que la escritura de viaje está más cerca de la novela que de otros géneros, pero aún así no es sólo ficción. Para él, a fin de cuentas, no es un género con una definición fija por sus múltiples formas y contenidos, sino más bien una especie en evolución (Adams, 1983: IX y 280-281).

Sin embargo, definir mediante contrarios no deja de ser muy ambiguo, y se presta a una enorme laxitud a la hora de delimitar el concepto. Jan Borm, en su estudio sobre las *Perspectivas sobre la literatura de viaje*, enuncia otras aproximaciones que se suelen hacer a su definición, igualmente amplias y muchas de ellas también imprecisas: se suele hablar de escritura mixta, híbrida, escindida entre lo factual y lo ficcional; de «memorias de viaje», «libros de viaje», «*journeyworks*», «narrativa viajera», «*travelogue*», «*metatravelogue*», «literatura de viaje», «escritura de viaje». Para muchos, no se trata de un género sino de un conjunto de textos muy diverso, de ficción y no ficción, cuyo tema principal es el viaje, y a los que se les atribuye importancia en el origen de la novela moderna y el auge de la autobiografía. Mary Baine Campbell asegura que esta escritura no pertenece a ningún género en particular sino que responde a una forma que se nutre de otras, que a su vez alimenta (Cf. Borm, 2004: 13-26), y Paul Fussell la define como un subgénero de la narrativa autobiográfica y memorialística, a través del cual el escritor da cuenta de



su encuentro con lo distante y lo desconocido pero en el que, a diferencia de la novela, prima la no ficción sobre la imaginación<sup>93</sup>.

El viajero Paul Theroux propone su propia definición: "La diferencia entre la literatura de viajes y la ficción es la misma que existe entre anotar lo que el ojo ve y descubrir lo que la imaginación conoce" (ibíd: 15).

La investigadora Eugenia Popeanga define el relato de viajes de este modo:

Una encrucijada de textos, un enjambre de códigos externos (antropológico, social, político, cultural) a los que se añade el discurso personal cuya descodificación requiere el rastreo intertextual de la propia obra del autor [...] Se trata de un discurso mixto, testimonial, de aprendizaje y educativo a la vez, que puede convertirse en una nueva experiencia ficcional, personal, trazada con recursos estéticos (2006: 343).

Para Carlos García-Romeral, el libro de viaje es un género multiforme que tiene que ver con la experiencia directa del autor. Son textos en los que predomina el uso de la primera persona y de la descripción sobre cualquier otro recurso retórico, en los que hay coincidencia entre el narrador del viaje y el viajero, en los que hay linealidad cronológica en la narración y mezcla de lenguajes especializados y coloquiales (1997: 14-15).

John Tallmadge, en su libro *Voyaging and the literary imagination* (1979), fue uno de los primeros en hablar de una «poética del relato de viaje». Tallmadge, invocando a los estructuralistas, utilizó el término «poética» para definir lo que denominó «literatura de exploración»: un género perteneciente a la Historia, cuyos textos pueden ser imaginativos, históricos o de carácter documental, pero en los que el argumento responde necesariamente a un viaje real (cit. en Adams, 1983: 162)<sup>94</sup>.

Sin embargo, el relato de viaje como género sigue siendo una cuestión muy discutida. La investigadora Nieves Soriano recuerda cómo históricamente no se le consideró un género literario, al estar fuera de los cánones de la retórica clásica (la lírica, la épica y el drama). Se abordaba como género transversal, del que el propio

<sup>93</sup> "Travel books are sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speakers encounter with distant or unfamiliar data and in which the narrative -unlike in a novel or romance- claims validity by constant reference to actuality" (2001: 106).

<sup>94</sup> John Tallmadge, in *Voyaging and the literary imagination*, using the term «poetics» approached what he called «Literature of exploration». Like Swift and Fielding, Tallmadge places the literature of exploration as a «genre» under history and suggests that it can be predominantly imaginative, primarily historical, or simply documentary, the first being most, the third least, personal, but the plot must not be invented.



Flaubert llegó a decir: "El género Viaje es por sí mismo un asunto casi imposible"<sup>95</sup>. Y fue sólo hasta el siglo XX que comenzó a abordarse como género, cuando investigadores como Pierre Jourda y Henry Bordeaux sentaron las bases para su estudio (Soriano, 2009: 15-16 y Berchet: 1994: 3).

Asimismo Adrien Pasquali, en su libro *Le tour des horizons: critique et récits de voyage*, analiza los esfuerzos de los teóricos para definir el relato de viaje como género, pero concluye que éste rara vez se presenta como un discurso lineal y homogéneo y está lejos de ser una forma estable, con normas y presupuestos inamovibles:

El género como un todo sólo es concebible como un montaje de géneros. Una de las características distintivas y más importantes de la narrativa de viajes también podría bien ser su capacidad para dar cabida a diversidad de géneros y tipos de discurso, sin necesidad de homogeneizar<sup>96</sup> (1994: 113).

Tantas son las aproximaciones a su definición que Sofía Carrizo, la investigadora argentina cuyo trabajo sobre la *Poética del relato de viaje* (1997) ha resultado trascendental en este campo de estudio, partía de la urgente necesidad de distinguir un libro de viajes de sus parientes cercanos y fijar ciertas pautas básicas para la utilización de la categoría «relato de viaje», estableciendo qué cabe dentro de ella y lo que no.

Es así. La teoría y análisis del discurso obligan a poner fronteras en un género que descrea de ellas –al viajar se superan las fronteras físicas, las mentales, al escribirlo– y que es plástico y elástico por definición. Su campo es el mundo, sus historias son parte de la Historia y su escritura es un marco de creación inigualable, como lo han demostrado todos sus exponentes. Sin embargo, aunque esta tesis tampoco cree en los géneros unívocos e impermeables –hablamos desde el siglo XXI, cuando los cajones estanco están básicamente superados (basta pensar en Pitol, Borges, Saint-Exupéry, Beckett o Sebald para confirmarlo)– vamos a apuntar aquí sus principales rasgos a modo de sustento teórico.

---

<sup>95</sup> "Le genre Voyage est par soi-même une chose presque impossible".

<sup>96</sup> "Le genre comme totalité n'est pensable que comme montage de genres. Un des traits distinctifs et majeurs du récit de voyage pourrait d'ailleurs bien être sa capacité à accueillir cette diversité de genres et de types discursifs, sans le souci de les homogénéiser". Vid. Pasquali (1994) cap.VIII "Des genres du récit de voyage", pp. 91-109.



Carrizo aborda la poética del relato de viaje desde tres puntos de vista: su estructura formal, sus elementos constitutivos fundamentales y su condición de participante activo en procesos de intertextualidad. Para hacerlo no desconoce a los estructuralistas ni la tradición clásica del análisis estructural del relato. Pero antes de adentrarse en su forma y características se pregunta: "¿cuáles son los límites de la serie literaria que usamos como marco de referencia?" Ese es su punto de partida. Y también es el nuestro para enmarcar definitivamente esta investigación. Quizá por eso lo primero sea intentar hacer una clasificación, esbozar una tipología.

### 2.3.1 Tipología

A pesar de que el viaje es tema, forma, arquetipo y modelo narrativo fundamental en la historia de la escritura, casi por lo general se le ha restado importancia y se le ha considerado un subgénero<sup>97</sup>. Esto se debe al hecho irrefutable de que clasificar el amplísimo corpus del relato de viaje es significativamente complejo, por lo poroso de sus fronteras y porque su tipología puede plantearse desde múltiples aproximaciones. Si decíamos que el viaje, en general, resulta desbordante, pasa lo mismo con su relato porque su tipificación puede ser formal, histórica, a partir las actitudes del emisor o por su soporte o contenido, todo lo cual es exuberante también:

Cualquier libro, no importa de qué género se trate (ya sea una epopeya, una comedia, una novela o un relato breve) en cuyo esquema narrativo intervenga un viaje, bien en forma de travesía, singladura, expedición o peregrinación, es un texto que cualquier lector clasificaría, sin duda, en el apartado amplio de «literatura de viajes» [...] Al término general se adscriben obras en las que el viaje sirve de marco, motivo u ocasión, no siendo su elemento constitutivo básico. «Literatura de viajes» va reduciendo, pues, el campo impreciso del viaje hasta una frontera, la de los «libros de viajes», en que aquél se convierte en el tema propio del relato. El tema del viaje se alza, pues, dentro del relato de forma exclusiva o, al menos, excluyente, ya que los restantes asuntos que tienen cabida también en este género, dejan paso al del «viaje» como articulador principal y básico de toda la trama (Alburquerque, 2006: 71).

<sup>97</sup> El *Diccionario de términos literarios* lo define este modo: "Expresión con la que se designa un subgénero literario que en sus diversas modalidades (libros de viajes, crónicas de descubrimientos y de exploración, itinerarios de peregrinos, cartas de viajeros, relaciones, diarios a bordo, novelas de viaje, etc.) es un elemento recurrente en la manifestación cultural de distintas épocas y países" (Estévez Calderón: 1996: 1078-1079) (cit. en Alburquerque, ibíd: 67).



Nos interesa esta definición del relato de viaje con la salvedad de que aquí no nos interesa hablar exclusivamente de «literatura», sino también de las otras múltiples manifestaciones del texto viajero.

Hay otros investigadores que abordan el género a partir de su formato. "El relato de viajes puede presentarse en cinco formas básicas: como un diario, inserto dentro de una autobiografía, en forma de cartas a un destinatario real o ficticio, como un diálogo o como una simple narración" (Morotia: 2005: 2000). Pero ésta tampoco deja esa de ser una clasificación limitada dado que en lo que allí se llama «narración» caben, a su vez, el cuento, la novela, el ensayo, la alegoría, las memorias, el itinerario y ciertas formas periodísticas como la crónica y el reportaje. El diario, a su vez, tiene múltiples perfiles, y puede ser *carnet*, libreta de apuntes e impresiones, registro periódico o esporádico de reflexiones, anécdotas y meditaciones, incluso hojas sueltas. El relato de un viaje, en sentido formal, también puede ser una serie de imágenes, fotografías o dibujos; una guía turística, un blog, un folleto.

También hay aproximaciones más periodísticas, como la de Rivas Nieto, que por libros de viaje entiende sólo aquellos que son "una suma de experiencias directas que se caracterizan por escribirse en forma de libro, de artículo, de diario o de carta. Combinan la aventura del viajero y la descripción de los lugares por los que pasa con datos referentes a esos lugares y en ellos se alterna un 'discurso enciclopédico y literario'" (op.cit: 47).

El investigador Mariano Belenguer, refiriéndose concretamente a la tipología de los relatos periodísticos de viajes, apunta varias propuestas de clasificación. La primera es semántica. Por un lado, los divide según el grado de especialización: reportajes *panorámicos* –que aportan una visión general del lugar visitado o del tema que abordan– y *panópticos* o *monográficos* –que tratan sólo una materia específica dentro del entorno geográfico. Por otro lado, clasifica los textos a través de una aproximación temática: reportajes *geográficos* (globales, urbanos, naturales), de *divulgación científica, culturales, sociales* (centrados en los habitantes de un lugar –más bien sería sociológicos–) y *reportajes de deportes y aventuras*. Una tercera propuesta es una tipología morfológica, que apunta a *reportajes de viajes de acción*, los *relativos a un acontecimiento* y el *reportaje de viajes interpretativo* o *divulgativo*, en el que caben los textos en profundidad, de precisión y el gran reportaje o documental. Una cuarta



categoría –entre otras varias que propone– es la que divide los textos según la estructura del relato: textos *cosmográficos* (de amplísima documentación e investigación, que pueden ser escrito incluso por un viajero que no hay salido de su casa), de *itinerario* (adecuado para los textos de acción y que narra posteriormente la experiencia del viaje en sí) y los *mixtos* (que mezclan el itinerario con gran aportación erudita y de datos). Y una quinta propuesta es de tipo *pragmático*, que tiene que ver con la intención del texto en sí. Se trata de los viajes con *intención informativa o de conocimiento*, de orientación, los de *intención divulgativa* (que van más allá de la información), los de *denuncia* y aquellos con fines de *entretenimiento y motivación* (op.cit: 145-159)<sup>98</sup>.

Por otra parte tenemos la clasificación histórico-temporal de los libros de viaje, que es válida para comprender sus características puntuales en un periodo histórico y las recurrentes a lo largo del tiempo. Hay estudios del texto de viaje en la Antigüedad, el Medioevo, el Siglo de las Luces, la Era de los descubrimientos, el Romanticismo, la Modernidad, la Era Industrial y en la actualidad. Esta división suele ser de la que parten la mayoría de los estudios formales, dado que acotar el marco temporal simplifica y hace más preciso el campo de la investigación y el tipo de textos que se abordan.

A esos mismos marcos temporales también se suelen asociar determinadas motivaciones del viajero, entendidas como “razones éticas, culturales y sociales que guían el desplazamiento: de peregrinaje principalmente en la Edad Media, de exploración el XVI, científicos y comerciales hacia el XVII y el XVIII y de formación en el XIX” (Almarcegui: 2005: 104). Aunque esta relación se queda un poco corta, teniendo en cuenta que en la Edad Media el viaje no fue sólo de peregrinación, y en ese período se produjeron también relatos de comerciantes y caballeros, además de memorias, cartas, diarios, relatos, instrucciones y descripciones de embajada (Diez Borque, 1995: 86). Incluso, asegurar que en el siglo XIX el viaje era de formación es problemático, porque en aquel momento primó el viaje romántico, que ya empezaba a descreer de la instrucción y a pergeñar la que sería su seña: el viaje por el viaje. Además, las razones científicas y comerciales sí estuvieron presentes entre los años

---

<sup>98</sup> Referimos esta clasificación aquí porque aunque está enfocada concretamente al periodismo bien podría aplicarse a la clasificación global del género del relato de viaje.



1600 y 1800, pero en ese último siglo el viaje fue precisamente el de formación, como ya vimos, y destacan también en ese período las crónicas de navegantes y piratas<sup>99</sup>.

Pero quizá la categorización más habitual es la que se hace por el contenido del libro de viaje, por su temática, que de igual modo se asocia en ocasiones con los períodos históricos. Los teóricos suelen coincidir básicamente en cinco temas: formación, búsqueda, peregrinación, descubrimiento y el viaje alegórico o simbólico. Juan Richard, autoridad en los viajes medievales, divide el género entre libros piadosos de peregrinos, libros con finalidades pragmáticas, noticias sobre expediciones, informes de misioneros, de embajadores y los destinados a la historiografía (1981: 75). Pero hay muchos otros temas: la separación, la despedida, la partida, la peripecia, la huida, la desaparición, entre otros, que pueden establecer el hilo conductor del relato de viaje (Morrilla, op.cit: 9).

Como es evidente, argumento, motivo y época se solapan y confunden. Lorenzo Silva, en su libro *Viajes escritos y escritos viajeros*, se basa en la clasificación de George E. Gingras, y su aproximación a la escritura de viaje es a través de sus temas porque, según explica, "tal vez las únicas clasificaciones realmente útiles sean aquellas que atienden a la temática y el carácter del viaje" (2000: 15). Silva entiende la literatura de viajes como "aquellas obras que prestan atención prioritaria al fenómeno mismo del desplazamiento, ya sea real o imaginario, ya se describan sus manifestaciones exteriores y sensibles o los mecanismos espirituales o psicológicos que se desencadenan en el viajero" (ibídem) y la tipología que propone comprende «viajes portentosos», «el viaje de la vida», «de descubrimiento», «a los infiernos» y «el viaje redentor» (ibíd: 45).

A su vez, Ángel Gasquet se basa en la clasificación del portugués Fernando Cristóvão<sup>100</sup> y añade unos cuantos ejes temáticos. Nos apoyamos en su tipología para las categorías que desarrollamos a continuación<sup>101</sup>:

---

<sup>99</sup> Estos aspectos serán desarrollados en profundidad en el repaso histórico del capítulo 3.2: *El tratamiento de la información en la escritura de viaje. Repaso histórico*.

<sup>100</sup> CRISTÓVAO, Fernando (1999): "Para una teoria da Literatura de Viagens", en Fernando Cristóvão (coord.): *Condicionantes culturais da literatura de viagens*, Lisboa, Cosmos Universidade de Lisboa, pp. 37-52.

<sup>101</sup> Aparte de la tipología de Gasquet, las categorías enunciadas aquí responden a un compendio de todas las propuestas tipológicas estudiadas en la bibliografía. Las agrupamos a fin de no repetir, ya que muchos de los estudios son coincidentes en la clasificación. Agruparemos cuando sea necesario y se harán en cada apartado las aportaciones que sean pertinentes.



*La travesía épica:* es el viaje cuyo centro es la figura del héroe y sus hazañas<sup>102</sup>. Es el viaje del Quijote, por ejemplo, el de los héroes de los mitos y leyendas, el del Odiseo. Se asocian a este tema las gestas, singladuras marinas y los relatos que aluden al viaje como metáfora de la vida. Pensemos en la *Ilíada*, la *Odisea*, las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda. Por lo general se diferencia del viaje de «búsqueda», pero en esta investigación hemos dicho ya que la búsqueda, como tal, define ontológicamente al viajero, por lo que todo viaje cabría en esa clasificación y por eso no la diferenciamos aquí como eje temático.

*El viaje alegórico, simbólico o imaginario:* se suelen presentar en ocasiones como categorías separadas, otras veces se agrupan. Responde básicamente a un desplazamiento a través de un espacio mítico o irreal.

Es el territorio imaginario que podemos considerar mental, de las suposiciones, onírico: cada uno de ellos nos aporta variadas representaciones. Gracias a las representaciones mentales podemos elaborar personajes, construir un universo ficticio y caracterizarlo de un modo personal (Morrilla, op.cit: 13).

Caben aquí *Los viajes de Gulliver*, los de Voltaire –los *Viajes del escarmentado y Cándido*–, *La divina comedia*, los de Julio Verne, *Alicia al país de las maravillas* y a través del espejo, cualquier viaje al infierno o al paraíso, *Las ciudades invisibles* de Calvino, tantos otros. Y también aquellos que recrean paisajes reales sin que el autor haya estado allí: la *América* de Kafka, por ejemplo, o la Patagonia como tierra de gigantes a la que se referían los marineros del siglo XVI y XVII<sup>103</sup>.

*La peregrinación y el viaje religioso:* impulsada por la fe, tiene que ver con las procesiones a santuarios y santos lugares, los musulmanes la Meca, a Lasa los budistas y los cristianos a Tierra Santa, al santuario de Lourdes o por el camino de Santiago. Aquí caben también los viajes de evangelización –misioneros en el mundo entero llevando la fe cristiana, por ejemplo–, los de expiación y también las Cruzadas.

Representa la principal categoría del viaje iniciático espiritual y, al mismo tiempo, encarna un importante pliegue en la historia del cristianismo: su paso de la instancia defensiva a la estancia de expansión militar (o evangelización con la espada) (Gasquet: op.cit: 38).

<sup>102</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.2: *Viaje y mito. La estructura mítica del héroe*.

<sup>103</sup> Sobre el tema de los gigantes en la Patagonia como ejemplo de intertextualidad vid. p. 450 y ss.



Se habla también, en ocasiones, de peregrinaciones laicas, por ejemplo aquellas donde un escritor recorre los pasos de otro artista, o las peregrinaciones a santuarios modernos, entre ellos los *highlights* de las ciudades o a los sitios donde vivieron o murieron ciertas personalidades.

*El viaje de exploración y descubrimiento:* de otras tierras, geografías y gentes. Aquí caben todos los relatos que tienen que ver con la superación de los límites de lo conocido y el encuentro con el Otro –la alteridad<sup>104</sup>–. Son viajes de exploración y crónicas de conquista, de continentes enteros o cualquier paisaje o territorio, inexplorado o no, pero desconocido para el viajero en cuestión. Son los viajes de Marco Polo, Mendeville, Ibn Battuta, los cronistas de Indias y los exploradores de del corazón africano, entre otros, que penetraron en tierras que nadie antes que ellos había contado. También el Marruecos de Paul Bowles, la Alejandría de Durrell, el Oriente Próximo de Pierre Loti, la Patagonia de Chatwin, la India de Naipaul, los viajes de Paul Theroux, El Congo de Conrad...

*El viaje de formación:* el viajero se desplaza en busca del conocimiento y para forjar su madurez e identidad. Es el viaje como aprendizaje. Se asocia por lo general al *Grand Tour* y al Siglo de las Luces<sup>105</sup>. En este apartado se suele incluir, como vimos, el viaje erudito y cultural. Se relaciona también al Romanticismo, pero en esta investigación consideramos que no es oportuno dado que el romántico era básicamente un viaje interior, de aprendizaje en otro sentido.

*El viaje científico:* sus principales representantes se encuentran también en el Siglo de las Luces y tiene fines que atañen básicamente al saber y a la ciencia. Es el viaje de los franceses que fueron al Ecuador a comprobar si la tierra era una esfera perfecta, el de Darwin en el *Beagle* desarrollando su teoría de las especies, el de Humboldt y su exploración las regiones equinocciales y el de la Expedición Botánica encabezada por Linneo. Es también el de los antropólogos, el de la etnografía, la sociología y la historia. Es el de hombres como Plinio –cuya *Historia Natural* consta de treinta y siete títulos– y Estrabón –cuya *Geografía* sirvió de inspiración a Plinio–. También el de los astronautas modernos que *bloguean* desde la base espacial.

---

<sup>104</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.3.3: *Placer, exotismo, alteridad*.

<sup>105</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.3.2: *Instrucción*.



*El viaje interior*: emparentado con el viaje imaginario, se diferencia de éste en tanto que lo que importa no es el territorio o la hazaña sino la indagación del autor en sí mismo y sus reflexiones. Caben aquí *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *En la carretera* de Jack Kerouac o los muchos viajes alrededor de la habitación, como los de Xavier de Maistre y Louise Bogan. También el *Doctor Jekyll y Mister Hyde* de Stevenson, un viaje que tiene lugar al mismo centro del escritor durante la búsqueda del «yo». Este tipo de desplazamiento, si es físico, dará al viajero una experiencia que transformará su mentalidad y su carácter. No importa tanto el destino como el recorrido y sus accidentes. Por eso es posible incluir en este grupo a los románticos: Flaubert, Nerval, Byron, Dumas, Stendhal.

Gasquet lo llama *viaje ocioso*, relacionado con ese momento en el que el desplazamiento perdió su justificación etnocéntrica y científica y empezó a girar en torno a la búsqueda de satisfacción y curiosidad personal: "sus objetivos son esencialmente de orden individual y/o estético, lejos del viaje expedicionario o de prospección comercial" (op.cit: 42). Lógicamente cabe también aquí el vagabundeo del *flâneur*, ese viajante de la ciudad que formuló Walter Benjamin y del que Baudelaire fuera un modelo. Los viajeros de esta categoría se identificarían con esta frase de Whitman: "Estoy en camino con mi visión, soy un vagabundo en viaje perpetuo" (cit. en Morrilla: op.cit: 11).

*El viaje de aventura*: "vinculado a la consecución de un fin, a veces pseudodeportivo en el que existe dificultad y riesgo premeditado. Los relatos y travesías por mar, la narrativa de montaña, las vueltas al mundo o viajes por medios dificultosos" (Rubio, 2006: 249). La aventura está asociada al riesgo y este tipo de viaje tiene que ver con el desafío, la superación de pruebas y obstáculos. Son gestas que recuerdan al héroe, pero aquí el protagonista es más bien un aventurero o un temerario.

*El viaje del corresponsal*: "emparentado con el periodismo y con el objeto de documentar conflictos contemporáneos al escritor, aunque tengan su raíz en el pasado. En este grupo encontramos a los grandes reporteros literarios desde Hemingway a Graham Greene, desde Ryszard Kapuscinski a Norman Lewis, Jan Morris o Robert Kaplan" (Rubio, ibíd: 249-250). Esta es una categoría que nos interesa particularmente. Es la que se suele asociar al viaje informativo pero, en



nuestra opinión, cada una de las categorías aquí expuestas implican, dentro del texto de viaje, información.

*El destierro y/o exilio*<sup>106</sup>: es el resultado de una condena divina que recae sobre un individuo, héroe o estirpe humana. Ejemplos de ello son Gilgamesh y Ulises; éxodos como la expulsión del Edén, el de Babel o el de los hebreos y su penosa travesía de Egipto. También es el viaje de Eneas, huyendo tras la destrucción de Troya.

*El saqueo*: "la expedición guerrera por excelencia, ya presente en la *Odisea* y la *Eneida*. El desplazamiento tiene la única intención de someter o sojuzgar al Otro. Aquí el/lo extranjero no es fuente de conocimiento, sino que encarna una amenaza que debe ser aniquilada" (Gasquet, op.cit: 37). Se denomina *saqueo* pero bien podríamos llamarlos *viajes militares*. Son muchos los guerreros que han dado cuenta de su experiencia en otros territorios tras las gestas con un ejército. Es un viaje que tiene bastante que ver con la construcción de la imagen de lo «extranjero» en las sociedades de todos los tiempos. Un ejemplo es la *Anábasis* de Jenofonte.

*El viaje del prisionero*: "las campañas militares instauran esta categoría de viajero involuntario, cuyo designio no fue trazado por los dioses sino por hombre de cultura diversa (identificado como el enemigo): el prisionero de guerra" (Ibíd). En este caso, el viaje es contado por el superviviente que regresa. Pensemos en *La tregua*, de Primo Levi, los *Relatos de Kolimá* de Shalámov, o los relatos de los secuestrados que dan testimonio tras su liberación. Son epopeyas que implican una suerte de resurrección, de vuelta al paraíso perdido -con las dificultades que, también, implica el volver-.

*El viaje comercial*: es el de la Ruta de la Seda, de las Especies; es el de los mercaderes y comerciantes de todas las épocas. Es un viaje que implica descubrimiento y novedad porque, como dice Gasquet, "no hay comercio sin disparidad creativa y cultural: el comerciante, viajando para intercambiar sus productos (mercancías familiares que para otros son desconocidas, raras y escasas) crea el exotismo". Estos viajes son difíciles de determinar porque pese a "su gran valor histórico tienen un frágil espesor literario: descripciones someras, itinerarios e

---

<sup>106</sup> El saqueo, el viaje del prisionero, el colonial y el turismo las tomamos básicamente de la aproximación de Gasquet.



instrucciones, formas de transacción, productos a intercambiar, medidas y monedas, etc" (ibídem).

*El viaje colonial y de conquista:* está ligado al viaje de descubrimiento, pero "equivale al viaje del patrón que pasa revista a sus extensas posesiones, con una mezcla de condescendencia paternalista y arrogancia civilizada". En el viaje colonial también caben los viajes de servicio: encomiendas y embajadas. Son los relatos los encomendadores y conquistadores españoles en América, o los ingleses en sus colonias africanas. Como también explica Del Prado Biezma, el viaje de colonización también tiene que ver con una voluntad de llegada y al mismo tiempo de asentamiento y dominación (ibíd: 23).

*El turismo:* De masas, consecuencia de la era industrial –pero cuyos antecedentes se encuentran en la era romana–, sus fines son de ocio y esparcimiento. Son viajes en los que el protagonista busca salir de su rutina y el descanso, pero aún así puede llegar a someterse a maratónicos tours organizados. El viaje turístico es el más habitual en la actualidad y los textos de viaje contemporáneos responden, en buena parte, a este tipo de desplazamiento (aunque no son escritos por turistas, sino por periodistas o agencias comerciales. Aquí cabe el llamado periodismo de viajes y también el que proponen las guías turísticas).

*El viaje del escritor-viajero:* es una categoría que propone Pilar Rubio (op.cit: 250), una especie de cajón de sastre en el que caben textos que no pueden ubicarse en ninguna de las categorías citadas. Rubio incluye aquí a Paul Theroux, Bruce Chatwin, Paul Morand, D.R. Lawrence, Cela, Llamazares, Juan Goytisolo, Georges Orwell, Evelyn Waugh, André Gide... Se podría incluir también a Saint-Exupéry, Pitol, Karen Blixen, Sorela, Cendrars... Sin embargo, consideramos que los textos de estos viajeros pueden incluirse perfectamente en la categoría del *viaje interior*.

*El viaje inmigrante:* no suele ser una categoría que proponga en las tipologías pero es indiscutiblemente una de ellas. En esta época de globalización y movimientos migratorios, caben aquí todos los textos que reflejan "esas eternas migraciones, la violencia, las partidas y los regresos, el éxito y la derrota, los cruces lingüísticos y culturales, el racismo y la xenofobia" (Fonseca y El-Kadi, 2012: 15). Ejemplos los encontramos en tres antologías de crónicas publicadas recientemente – *Sam no es mi tío* (2012), *Antología de Crónica latinoamericana actual* (2012) y *Mejor que*



*ficción* (2012)<sup>107</sup>-, que incluyen textos que dialogan entre Latinoamérica, Estados Unidos y Europa y que reflejan la vida de personas que viven en la bisagra de estas culturas. Pero no sólo ahora: el relato inmigrante en tiempos del descubrimiento de América y los textos de los canarios que se instalaron en toda la geografía americana entre los siglos XV y XVI se ubican perfectamente en este punto. Son textos que relatan el desarraigo y parten de un viaje que se inicia por motivos económicos, políticos o socioculturales. Ese viajero inmigrante suele albergar la idea del regreso a su patria, pero es al mismo tiempo un heredero de los grandes viajeros en su anhelo de descubrimiento y en la búsqueda de su propia identidad (Augé, 2006: 13).

*El viaje inmóvil:* Marc Augé es el responsable de esta categoría. No es exactamente temática, pero dentro de la tipología no podemos dejar de mencionarla. El viajero -hoy turista-,

Ha visto los paisajes y monumentos que va a visitar en fotografías, en la televisión, incluso en el recorrido virtual que ciertas agencias turísticas modernas organizan para ellos, de tal manera que la realidad tiene que parecerse a estas imágenes para no desilusionarlos". Y cuando están allí pasan más tiempo filmando y tomando fotos para ver, a su regreso, lo que hubieran podido contemplar si no hubieran estado detrás de sus cámaras fotográficas. "Viajan no tanto para *descubrir* como para *reconocer* [...] sus viajes empiezan cuando regresan, cuando de nuevo están inmóviles". Así, el *viaje inmóvil* "tiene que ver con el papel que juegan las imágenes, las reproducciones y simulacros en nuestra percepción del mundo. Parecen hacer inútiles los desplazamientos en el espacio y condenarnos a la inmovilidad [...] tiene que ver con el hecho que cada día nos es más difícil salir de nosotros para ir hacia los otros, incluso mediante la imaginación. En este sentido, viajar es difícil, incluso de forma inmóvil, y puede ser que estemos condenados a una cierta forma de soledad pasiva, a una inmovilidad sin viaje (Augé, 2006: 11).

Es un viaje inmóvil porque, a pesar del desplazamiento no se mueve la mente ni la imaginación.

*El metaviaje:* Se empieza a hablar de «metarelatos de viaje» o «ensayo-en-movimiento», producto de la postmodernidad y la globalización. Jorge Carrión define así la figura del «metaviajero»:

---

<sup>107</sup> FONSECA, Diego y EL\_KADI, Aileen (eds.) (2012): *Sam no es mi tío*. Doral (EE.UU), Alfaguara; CARRIÓN, Jorge (ed.) (2012): *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona, Anagrama; JARAMILLO, Darío (ed.) (2012): *Antología de crónica latinoamericana*. Madrid, Alfaguara.



El metaviajero de nuestra postmodernidad última no va, regresa (así hay que entender los libros del cambio de siglo de W.G. Sebald, Juan Goytisolo, Cees Nooteboom, Wim Wenders, Peter Handke, Claudio Magris, Edgardo Cozarinsky, Gao Xingjian, Miquel Barceló), o cuando va por primera vez, es tal la información previa acumulada, que hay en su experiencia menos conocimiento que reconocimiento (los reportajes de Martín Caparrós o de David Foster Wallace, por ejemplo). El viaje se da en paralelo al de los viajeros precedentes, como ha ocurrido siempre; pero por vez primera el marco semiótico está sobresaturado de textos y de lenguajes [...] Los filtros se problematizan. Se explicitan el testimonio, la lectura, el intérprete, la lengua franca (el inglés, por lo general) o los factores del contexto. Son obras de altísimo nivel estético e intelectual cuya naturaleza formal es mutante –alimentadas por el motor del viaje, que van encadenando aspectos y tópicos del viaje, sometidos a una mirada crítica y, al mismo tiempo, poética. En el fondo, como horizonte de todo el arte de viaje de nuestra época, se muestra de un modo u otro la dificultad añadida por la globalización (Carrión, 2007: 33).

Si bien la clasificación temática es interesante, atenerse a ella es cada vez menos habitual. Son categorías que, aparte de delimitar los temas de una forma apenas aproximativa, se confunden y se solapan entre sí –un mismo relato puede pertenecer indiscutiblemente a varios tipos– y además se mezclan con las motivaciones del viaje, la época, el estilo o el género literario del texto. Por eso en esta tesis preferimos, si se trata de categorías temáticas, agrupar los textos a partir de las motivaciones del viajero, esa clasificación que proponíamos antes en términos de «recompensa», «instrucción», «placer» y «obligación» que parece apropiada y capaz de aglutinar las diferentes expresiones de esta escritura.

Entre otras razones porque si basamos la tipología solamente en la temática ésta puede ser muchísimo más amplia de lo que hemos mencionado, y se podrán «inventar» todo el tiempo nuevas categorías. Por ejemplo: ¿Por qué no una para el *no viaje?*, entendiendo por tal la evocación de los lugares que no se visitan y en los que triunfa la imaginación del autor sobre la experiencia que no ha sido. O el *viaje intelectual*, en el que un viajero se desplaza recorriendo los pasos de otros intelectuales, sus casas, y escenarios, leyendo sus libros. ¿Y por qué no otra para los *viajes indirectos*? Aquellos libros que aparentemente no tratan de viaje pero narran, en paralelo, el desplazamiento de un personaje secundario, y la angustia, el clímax, gira entorno a ese desplazamiento. Viajes indirectos serían, por ejemplo, la parábola bíblica del hijo pródigo, el cuento *El viaje*, de Pirandello, en el que una mujer, Adriana Braggi, viaja a través de las historias de su cuñado –antes de realizar ella misma un viaje al final de su vida–, y la última novela del escritor colombiano



Tomás González, *La luz difícil* (2012), en la que un padre, desde Nueva York, vive a través de un viaje de sus hijos a Portland la angustia de posible eutanasia de uno de ellos. En esta categoría no se desplaza el narrador central, el viaje no es tema, pero sí motor de la narración. También es un viaje indirecto el que realizan los científicos a Marte a través de un robot como el *Curiosity*.

Marc Augé también propone el *viaje imposible*: "ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros" (2001: 15). Y Loa Morrilla sugiere, a su vez, el *viaje hacia el otro*, que se realiza por amor, necesidad o curiosidad; el *viaje como experimento lúdico*, como el de Cortázar y su mujer -*Los astronautas de la cosmopista*-; y el *viaje como escenario de un acto*: los típicos viajes de luna de miel, o de un crimen -*Extraños en un tren* y *A pleno sol* de Patricia Highsmith; *El largo adiós* de Chandler y *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain; entre otros- (op.cit: 11).

Dicho esto, la certeza de que la escritura de viaje es «paraliteraria», «transfronteriza», «transliteraria»<sup>108</sup>, híbrida y que se escinde siempre entre múltiples categorías hace que las tipificaciones temáticas y de otro tipo vayan siendo poco a poco superadas y reemplazadas por una delimitación más formal, desde la poética, la retórica y la pragmática del texto de viaje, como veremos a continuación. Entre otras razones porque esas clasificaciones subjetivas se hacen todavía más difíciles hoy cuando la edición de libros de viajes se ha multiplicado en el último medio siglo, haciendo cada vez más complicado diferenciarlos sólo por su naturaleza. Como explica González Troyano:

Se han alterado los móviles, medios y funciones de los viajes, la sensibilidad y el gusto de los lectores y como consecuencia se hacen necesarias nuevas exigencias a la hora de acotar y clasificar la gran dispersión de títulos [...] Por ejemplo, se ha recurrido, con frecuencia, a enmarcar el libro en función de la adscripción literaria o ideológica del autor, aplicándosele calificativos como el de modernista o regeneracionista, sólo parcialmente explicativos (2005: 153).

<sup>108</sup> Los términos son de Villar Dégano, quien asegura que los libros de viaje no son literatura, no por lo menos en la que se considera canónica: la epopeya, la tragedia y la novela (1995: 17-19). Asimismo, investigadores como Eugenia Popeanga, Adrien Pasquali, Sofía Carrizo o Geneviève Champeau aluden a esta escritura como una «constitución bifronte», género «mixto», «encrucijada de géneros», o «discurso fronterizo». Referimos estos autores en la bibliografía.



Es cierto. Hoy en día, para diferenciarlos, tampoco son suficientes las tendencias intelectuales del texto y su creador, como tampoco es tan sencillo ya, como sí en el siglo XIX, distinguir los libros de viaje de otros relatos diciendo simplemente que éstos “brindan conocimientos sobre diversas materias”, una aproximación evidentemente superficial que deja por fuera las cuestiones formales de fondo. Porque como dice Sofía Carrizo, “definir el relato de viaje partiendo del emisor o de su contenido es un método que no proporciona ningún tipo de precisión ni aporta sobre las peculiaridades de un género” (op.cit: 5).

Ahora, de todas las clasificaciones posibles, la que interesa de manera más profunda a esta investigación, antes que la formal, es la que divide los libros de viaje basándose en su dicotomía entre ficción y no ficción. Es una sistematización habitual que divide esta escritura en dos grandes grupos: por un lado, aquellos textos en los cuales el autor es el protagonista de su viaje, quien da cuenta verídica y por lo general en primera persona de su experiencia y, por otro, los escritos en los que el narrador da cabida a su imaginación, miente, se recrea, inventa un personaje aquí y otro allá, engrandece, exagera, engaña. En últimas, categorías en función de si es cierto o falso, entre realidad vivida o género literario. Es una naturaleza mixta, dicen Giraldo y Pimentel (2006: 23), “donde se confunde lo documental con el subjetivo [...] fruto del doble aliento histórico y poético que dirige la voluntad del hombre por conocer el mundo y representarlo”. En ese mismo sentido lo explica Romero Tobar:

Los expertos hablan de dos tipos de “libros de viaje”, los ficticios y los no ficticios y de las características a que se acomodan unos y otros [...] Deben distinguirse, a su vez, dos tipos de viajes ficticios, los imaginados y los imaginarios, diferenciándose los segundos de los primeros en que su ejecución se realiza a lugares inexistentes o inaccesibles y por medios también imaginarios. Tres textos clásicos sirven el paradigma de esta tipificación: *la Anábasis* para el relato de viajes reales, *la Odisea* para el de los viajes imaginados, posibles y verosímiles, pero nunca realizados en la realidad, y *la Historia verídica* de Luciano de Samósata para los viajes imaginarios cuyo proceso sólo es admisible en el territorio de la libre fantasía (2005: 8).

Intentaremos, a continuación, explicar en detalle esta dicotomía.

### 2.3.2 Dicotomía: Verdad vs. Verosimilitud

Partimos de una base indiscutible: no se pueden desconocer ni ignorar las dos caras que componen la escritura del viaje: su faceta literaria y su condición



documental. Como dice Diez Borque, someter un conjunto de textos tan amplio como heterogéneo a "una criba de pureza genérica resulta tan costoso como poco rentable" (1995: 86). Aquí no hay certificados *purasangre*, no hay sangre azul: todos los textos son mestizos.

Carrizo define esta situación como «constitución bifronte» del texto de viaje y recuerda que no es el único género con ese «problema»: otros como la crónica, las biografía y la historia presentan también éste carácter dual (op.cit: 2). Y es que todo esto es un viejo dilema que se remonta a los tiempos en los que Aristóteles y Platón discutían sobre la mimesis y la capacidad del poeta para comunicar la realidad, o en su defecto imitarla. Es el antiguo problema de la Verdad, con mayúscula, del arte y su capacidad de representación de la vida. Es también el de las fronteras del relato, que han tratado los filósofos desde siempre y los semiólogos y estructuralistas en el último medio siglo.

El recuento que hace Gerard Genette nos sirve para repasarlo (1972: 193-198): para Aristóteles, sabemos, el relato (la *diégesis*) es uno de los modos de la *mimesis*, la imitación poética de la realidad. El otro modo es el drama: la representación directa de la realidad por actores ante el público. Platón, por su parte, opone drama y *diégesis*, negando al relato la capacidad de imitación y dándole al género dramático esa cualidad, conseguida a través de los diálogos, del discurso. Platón entiende por relato todo lo que el poeta cuenta hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla. Y por eso desestima a Homero, por los pasajes en los que narra citando las palabras de otro en lugar de transcribirlas o reproducir el diálogo. Esa es la razón por la que lo llama imitador y lo sitúa lejos del poeta ideal, cuya dicción austera tendría que ser lo menos mimética posible. Al contrario, Aristóteles ve superioridad en el autor de la *Odisea* y la *Iliada*, porque, en su opinión, intervenía menos en el texto que los otros poetas, poniendo la voz en los personajes.

Fue en esa discusión teórica, dice Genette, donde quedó establecida la concepción clásica de los géneros: el narrativo (el ditirambo), el mimético (el teatro), y la epopeya, una mixtura entre ambos<sup>109</sup>. Y también quedaron definidos los dos modos imitativos posibles: uno directo, que Platón llamaba imitación, y otro

---

<sup>109</sup> Es llamativo que tanto Platón como Aristóteles se basen en Homero –y su relato de viaje– para su clasificación.



narrativo, la *diégesis*, el relato. Aristóteles, del mismo modo, también asociaba el drama con el modo imitativo, pero veía en el género épico el modo narrativo puro.

Genette, sin embargo, ve en ambos pensadores una coincidencia básica: el relato es débil frente al drama, hay una oposición entre lo dramático y lo narrativo, siendo el primero más imitativo que el segundo. Pero el teórico francés quiere restituirle al relato su valor y dice que los gestos y palabras que componen el drama –lo que Platón y Aristóteles entendían como imitación directa– también son relato. De este modo la literatura, en tanto que representación, es relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y verbales. Y en consecuencia, la mimesis de los antiguos no es el relato más los discursos, sino el relato y solo el relato. “Platón oponía mimesis y *diégesis*, una como imitación perfecta a la otra como imitación imperfecta, pero la imitación sólo puede ser imperfecta”, dice Genette: “un discurso solo puede ser *diégesis* en tanto que necesariamente se imita a sí mismo, y en tanto que no existe la imitación ideal. De existir ya no sería imitación sino la cosa misma. Mimesis es *diégesis*” (ibíd: 198).

Casi un siglo antes que Genette, Robert Louis Stevenson formuló esta misma teoría en *Un humilde reproche* (1884), un alegato contra *El arte de la ficción* de Henry James, su contemporáneo:

Ningún arte puede imitar la vida [...] La literatura, cuando imita, no imita la vida sino al discurso; no los hechos del destino humano, sino el énfasis y las omisiones con que el actor los cuenta [...] Ningún arte puede competir con pasiones y enfermedades que consumen y matan; con el sabor del vino, la belleza de la aurora, el ardor del fuego o la amargura de la separación y de la muerte [...] La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta y conmovedora; una obra de arte, en comparación, es agradable, finita, independiente, racional, continua y está mutilada (2008: 240-242).

Lo anterior es muy importante en tanto que sienta, para el análisis de texto, una premisa fundamental: el relato, de viaje o de cualquier tipo, es siempre una aproximación a la realidad. No es verdad absoluta, no es la Idea, tal como la entendía Platón, sino su espejo, y por eso más que hablar de verdad en una construcción narrativa lo apropiado es hablar de verosimilitud:

En la literatura canónica, que tiene como base el tema o estructura del viaje, la verosimilitud será algo relacionado con la mimesis y sus grados. A mayor intensidad mimética mayor verosimilitud y, por lo tanto, mayor sensación de realidad, lo que no implica en ningún momento una experiencia real (Villar Dégano, op.cit: 21).



Por esta razón, la «verdad» en el texto de viaje (lo ontológicamente cierto) requiere otro tipo de análisis en un corpus inabarcable que aquí no cabe realizar. En ese sentido es más indicado analizar su carácter «verdadero» (“los hechos que se consideran reales con arreglo a algún criterio o una referencia de valor seguro –los sentidos, la posibilidad de ser demostrado, etc.”), o lo «veraz» (lo sincero, que se ajusta a la realidad)<sup>110</sup>. Nosotros nos aproximamos a ello a través de la «información», al analizar las características informativas del relato de viaje.

No se puede desconocer que la escritura occidental ha tenido como punto de referencia lo natural, lo verosímil, la sinceridad y en la ciencia –en el discurso verdadero–, como dijo Foucault (2005: 22). Esa condición de espejo que tiene el relato –el espejo al borde del camino del que habló Stendhal<sup>111</sup>– remite a la delgada línea fronteriza entre la ficción y la no ficcionalidad, que como decía Northrop Frye, es inestable (cit. en Wolfzettel, op.cit: 12). Un espejo puede ser de muchos tipos y eso resulta problemático porque si bien el relato de viaje se ha considerado durante siglos como un género de la Historia (relacionada con la descripción de una experiencia, con lo veraz), esa historia está moldeada por la perspectiva autobiográfica del viajero (ibídem). Eso quiere decir que esa verdad está condicionada por el narrador, porque como también explicó Foucault, él es el eje vertebrador del relato: “hay que entender al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”; el autor es quien da al lenguaje sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real” (op.cit: 29–31).

Por eso la intención del escritor, sus motivos, marcan el carácter del texto de viaje. Si es ficción o no ficción dependerá del deseo del emisor, de sus objetivos y propósitos a la hora de escribirlo. De ahí que en su libro *Travelers and travel liars* Percy G. Adams distinguiera dos tipos de libros de viaje en el siglo XVIII –el siglo del auge de este género narrativo–: Los relatos de viajes *reales* (como los del Capitán Dampier a la región australiana, o los de Bougainville a Tahití) y los *ficticios*, aquellos narrados por un viajero o un seudo viajero con intención de engañar, consciente de la rentabilidad de mezclar verdades con mentiras (como Psalmanazar,

---

<sup>110</sup> Sobre lo verdadero y lo veraz: Cf. Grijelmo, 2012: Capítulo 8.

<sup>111</sup> “Novela: es un espejo que paseamos a lo largo de un camino”. La frase se suele atribuir a Stendhal pero él, en el capítulo XIII de *Rojo y Negro*, la atribuye a Saint-Réal, un polígrafo francés del siglo XVII, autor de libros de ensayo, novela histórica y otras obras de ficción (Stendhal, 2012: 134).



quien se hizo pasar por nativo de Formosa en Londres y narró la historia de su supuesto país de origen, engañando a todos en 1704). El problema que se plantea, entonces, no es si un libro cuenta una verdad y otro una mentira, sino cuando uno pasa por real y otro por ficción, pero ambos son falsos (Adams, 1980: VII).

Porque no se trata de los relatos imaginarios y fantásticos, de Lilliputs, utopías, pájaros perro y sociedades lunares, ni de Gulliver o del Barón de Münchhausen, porque Raspe y Jonathan Swift no engañaban a nadie (era raro que alguien diera por ciertas sus historias porque evidentemente pertenecían al terreno de lo increíble), sino de aquellos que emplearon la mentira en busca de dinero, prestigio o queriendo tener la razón, aquellos que convencieron con las técnicas de la verosimilitud (ibídem).

Daniel Defoe es para Adams el mayor de los bulos en la escritura de viaje: "era el maestro en hacer a la mentira pasar por verdad y a la verdad por ficción, con total credibilidad". No vivió casi nada de lo que escribió, y más bien leía casos reales y les inventaba un marco, haciendo lo que Adams denomina «historia alegórica» (1980: 105-115). Sus obras pasaron siempre por verdaderas y se le consideraba una autoridad en tierras lejanas, aunque en realidad casi no había salido de su biblioteca en Londres.

Las mentiras de Defoe tardaron casi un siglo en ser desveladas. Es sabido que empezó a escribir sobre viajes cuando tenía sesenta años, y *Robinson Crusoe* fue su primer libro del género (1719). Pero dice Adams que se había pasado la vida recogiendo el material para su escritura. Su biblioteca estaba llena de libros de viaje, historia, exploración y de piratas. Es posible que en su juventud hubiera visitado España y Francia -buena parte de su vida sigue siendo un misterio-, y también fue espía del gobierno, un trabajo con el que atravesó Inglaterra a caballo y que luego le serviría como material para la descripción de Inglaterra y Escocia en sus libros *Tour Through Eastern Counties of England* y *Tour Through the Whole Island of Great Britain*.

"Defoe, como Swift, tenía una máscara para cada ocasión" (Adams, ibíd: 106). Publicaba con otros nombres, anónimos o de criminales convictos. Primero escribió libros de viajeros imaginarios y luego su espíritu comerciante y patriótico le hizo interesarse por la colonización del Sur. Quería que Inglaterra compitiera con España en el dominio del Nuevo Mundo: llegó a diseñar planes de colonización para el Rey



William y escribió su *Nueva vuelta al mundo* casi como propaganda. Era periodista y espía, un genio en el arte de la simulación y la duplicidad (ibídem).

Algunos de sus libros de viaje, dice Adams, son ficciones realistas, con las que no pretendía engañar a nadie –*Roxana*, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, el *Coronel Jack*–, pero no así con la *Historia general de los piratas*, la del Capitán Charles Johnson, la de Singleton, las *Memorias de un Caballero* y el *Capital Carleton*<sup>112</sup>, supuestas autobiografías de soldados europeos en batallas reales, que incluso Walter Scott presentó como ciertas. Algunos eran soldados que habían existido y realizado algunos de los viajes que narraban –el Capitán Robert, por ejemplo, pero Singleton sólo en la imaginación del escritor–. Defoe inventó la historia, los contornos y la trama, sólo respetó el contexto. De los libros de su biblioteca sacaba las plantas, el lenguaje, los escenarios. De los periódicos también tomaba los temas. Es el famoso caso de *Robinson Crusoe*, inspirado en Alexander Selkirk, marinero escocés que pasó cuatro años en una isla inhabitada al sur de Chile, en el archipiélago de Juan Fernández. También para escribir *Madagascar o el diario de Robert Drury* utilizó como inspiración la noticia de un naufragio famoso de la época, del que entrevistó a un superviviente. Esa narración llegaría a convertirse en un mito e incluso fue citada por la *Gran Enciclopedia Británica* en su artículo sobre Madagascar –referencia que después fue borrada<sup>113</sup>– (Adams, ibíd: 111-114).

Pero Defoe es sólo el ejemplo de un mentiroso entre miles. Las invenciones de los viajeros se han contado por cientos en todas las épocas. El escritor de viajes ha tenido históricamente fama de farsante y es recurrente entre los teóricos aludir a un conocido refrán del siglo XVII que decía: “el que de lejanos lugares viene cuenta lo que quiere y cuesta menos creerlo que ir a verlo” (cit. en Pimentel, 2003: 32). Pierre Bayle, filósofo francés del siglo XV, también decía por aquel entonces que todos habíamos sido engañados por los viajeros: “por los antiguos, que mentían espontáneamente, y por los modernos, cegados por el prestigio de los antiguos” (cit. en Adams, 1983: 82). Rousseau decía que había pasado su vida leyendo libros de viaje y nunca había encontrado dos que le dieran igual testimonio sobre una misma realidad (1985: 521). Diderot, en su famosa Enciclopedia, citaba a Estrabón: “Todo hombre que describe sus viajes es un embustero”; Corneille también los llamaba

<sup>112</sup> Se duda de que esta obra sea autoría de Defoe. También se le ha atribuido a Jonathan Swift.

<sup>113</sup> Volvemos sobre el caso de Robert Drury en la p. 533, a propósito del recurso de la primera persona como estrategia narrativa del escritor de viaje.



mentirosos (Adams, 1983: 13). Y mucho antes que ellos, en el siglo II, fue Luciano de Samósata uno de los primeros en criticarlos, y se mostraba sorprendido de que los viajeros pensaran que sus mentiras pasarían inadvertidas (Luciano, 1998: 27).

Juan Pimentel, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuenta como en el siglo XVII el estatus del viajero venía a ser el de los poetas y los mentirosos. Su reputación era escasa, su credibilidad, prácticamente nula, básicamente porque desde siempre su relato había estado asociado a la administración de la verosimilitud y al arte de embaucar (2003: 41). Por eso Richard Brathwait, autor de un manual de cortesía de la época, consideraba “una gran imprudencia” dar crédito a cualquier noticia procedente del extranjero:

Pues no hay en el mundo ningún tipo de hombre más inclinado a la moda de las relaciones extrañas y novedosas que los viajeros, quienes suelen arrogarse con el derecho a inventar en virtud de su propia autoridad, lo que explica el dicho de ‘viajeros, poetas y mentirosos son solo tres palabras para un mismo significado’ (cit. en Pimentel, 2003: 32)<sup>114</sup>.

Pimentel cita también al naturalista Cornelius De Pauw:

Se puede establecer como regla general que de cien viajeros hay sesenta que mienten sin interés, como si fueran imbéciles, treinta que mienten por interés, o si se prefiere por malicia, y por último diez que dicen la verdad y que son hombres<sup>115</sup> (ibíd: 33).

Adams alude a Jean François Bernard: “El mundo de los viajeros está repleto de exageraciones e infinitas falsedades que tienen por objeto presentar a los autores como valiosos a los ojos de los lectores”<sup>116</sup> (1980: 277).

Etienne Rey, teórico de la literatura de principios de siglo XX, explicaba la seducción que ejerce la mentira para quien la profesa:

La gran atracción de la mentira consiste en que es algo personal. Le pertenece a uno, es su trabajo, su obra. Cuando uno miente interviene en el orden de las cosas, las cambia, las dispone en el orden que le parece conveniente. Te conviertes en un poeta, en un dios. Así, mientras uno es el maestro de la mentira, el otro es simplemente un esclavo de la verdad<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> BRATHWAIT, Richard (1630): *The English Gentleman*, p. 137. La cita aparece también en Sell (2006: 23) y en Pimentel (2006: 91-92).

<sup>115</sup> Cit. en DUCHET, Michele (1984): *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*. Mexico, Siglo XXI, pp. 89 y ss.

<sup>116</sup> “The world of travelers is filled with exaggerations and infinity of falsehoods in order to make the authors appear worthy in the eyes of the reader”. La cita también en Pimentel (2003: 34).

<sup>117</sup> REY, Etienne (1925): *Eloge du Mensonge*. Paris, Hachette, p. 11. Cit. en Adams (1980: 10) y Pimentel (2006: 94).



La mentira es un acto de creación, es enormemente plástica, eficaz. Es un acto de vanidad y de poder. Y ambas cosas han marcado el carácter de los viajeros de todos los tiempos que han escrito con intención de engañar. Buscaban dinero –el género de viajes ha sido históricamente rentable–, prestigio, influencia, fama y tener el título de portadores de la verdad, pasar por artífices de un descubrimiento, o por el prurito de, simplemente, saber más que otros.

Mentían por las cuantiosas pagas de los editores, que sabían que eran más rentables las mentiras. Y también por prejuicio político, religioso, personal, nacional o filosófico. Así los autores de mentiras se llenaban los bolsillos, satisfacían a los lectores y su propia vanidad (Adams, 1980: 11).

Asimismo, de alguna manera parecían estar habilitados para mentir. Otro refrán inglés del siglo XVII decía: "*travellers may tell romances or untruths by authority*"<sup>118</sup>, lo que presupone un cierto derecho al engaño, al embellecimiento y a la exageración. Como explica Pimentel, "es una expresión que conecta esta madeja formada por autoría, autoridad y falsedades autorizadas. Un viajero, por tanto, era visto como alguien que mentía, pero de manera legítima. Su mentira estaba justificada: era su prerrogativa y en tanto que autor poco menos que su obligación" (2003: 37).

Un hecho falso (una exageración, un error, una mentira) concedía valor (autenticidad, credibilidad) a su autor. Y más que de una paradoja, estamos ante una consecuencia más del parentesco entre viajeros, poetas, mentirosos y ladrones, un parentesco ciertamente estrecho, pues los cuatro de alguna forma son verdaderos autores, sujetos que actúan sobre la realidad para modificarla. No para retratarla como es, sino para recrearla: para apropiarse de ella (eso es lo que hacen los ladrones), para cambiarla (los mentirosos), para embellecerla (los poetas) (ibíd: 35).

Pimentel cita otros ejemplos sobre esa licencia para el engaño: Samuel Butler, poeta satírico inglés de la época de la Restauración, decía: "si a los viajeros se les permite mentir como recompensa por haber sufrido tantas penalidades para poder traer a casa extrañas historias de lugares remotos, no hay razón por la que no podamos reconocerles a los anticuarios, que no son sino viajeros en el tiempo, el mismo privilegio"<sup>119</sup>. También el Barón de Münchhausen, el personaje de Raspe,

---

<sup>118</sup> "Los viajeros pueden contar romances o falsedades por autoridad". Cit. en Pimentel (2003: 37) y Adams (1983: 95).

<sup>119</sup> BUTLER, Samuel (ed.) (1908): *Characters and Passages from Note-books*. Cambridge, p. 270. Cit. en Pimentel (2003: 36) y (2006: 95).



lanzaba esta consigna: "Un viajero tiene el derecho a relatar y a embellecer sus aventuras como le plazca, y no resulta de buena educación negarles tal deferencia ni reconocerles el aplauso que se merecen" (cit. en Pimentel, 2003: 37).

Percy Adams, por su parte, también aporta otros ejemplos: François Charlevoix, en las primeras páginas de su *Historia y descripción general de la nueva Francia* de 1774, expone su teoría de que si bien un autor debe separar las fuentes falsas de las verdaderas, éste puede escribir dos tipos de Historia: una seria, digna y ajustada a los hechos –cuando se trata de antiguas naciones y civilizaciones–, y otra ligera, más entretenida –cuando se trata de nuevos países todavía en evolución–. Henry Fielding, en su *Diario de un viaje a Lisboa*, decía también: "Algunos embellecimientos le deben ser permitidos al historiador y es suficiente con que los datos se ajusten a la verdad". Fielding creía que para que un viajero fuera una buena compañía para un hombre de buen juicio, no sólo tenía que haber visto mucho sino haber pasado por alto mucho más de lo que había visto<sup>120</sup> (1980: 9).

Está claro que entonces no se condenaba la práctica de alterar la realidad y tanto en los textos históricos como en los literarios estaban permitidas las omisiones, los datos de color inventados, editorializar: "La mentira, o si se prefiere «el embellecimiento», era y sigue siendo el derecho, el privilegio de todo viajero y de todo historiador en tanto que autores, algo así como el justo botín de los ladrones esforzados" (Pimentel, 2003: 36 y 2006: 95).

Lo anterior es una muestra de cómo el relato de viaje ha estado siempre bajo la sombra sospechosa de la ficción. Los textos de los viajeros han engrosado históricamente los catálogos de la Novela, la Fantasía y la Fábula, aunque para el público muchas de esas ficciones pasaron por verídicas. Porque en principio no se desconfía de quien viene de lejos y cuenta su viaje. El asombro es la primera reacción, no la desconfianza, que viene después. De ahí que a pesar de su fama de timadores y embusteros, los narradores de viajes siempre hayan tenido un papel protagónico en la construcción de la imagen del mundo para aquellos que se quedan en casa. Su primera condición es la de testigos y su experiencia es un salvoconducto de credibilidad, que sólo se revoca cuando viene otro a rectificar su mentira –y eso no siempre pasa–:

---

<sup>120</sup> "To make a traveller an agreeable companion to a man of sense, it is necessary, not only that he have seen much, but that he should have overlooked much of what he had seen".



La práctica de todo viajero, con las credenciales de tal, es siempre una práctica cultural de aprehensión, explicación e interpretación de una geografía [...] Este planteamiento no quiere decir que el escritor de libros de viajes esté obligado o se sitúe siempre en la reproducción exacta de lo que ve. Como todo escritor es un sujeto y él es quien va a seleccionar su campo de acción y su propia perspectiva, pero aunque deje que se cuelen en su escritura invenciones, datos ajenos y a veces falsos, será su propia autoridad, la de haber 'visto con sus propios ojos' lo que cuenta, la que avale la verosimilitud de su relato (Villar Dégano, op.cit: 20-21).

Esto significa que incluso los textos que dicen reportar con fidelidad el viaje de su protagonista también presentan dificultades en términos de lo verdadero y lo veraz. El autor es el eje vertebrador del relato y la realidad que él decide contar también puede tener muchas aristas:

Puede ser una realidad objetiva, histórica y documentada; pero puede ser también una «realidad» vivida sólo en la imaginación del escritor, por mucho que se presente ante el lector investida de todas las garantías de verosimilitud y autenticidad de lo directamente vivido (Romero Tobar, 2005: 8).

También es posible que el viajero mienta sin intención de hacerlo. La falsedad de su texto puede venir dada por las propias condiciones del viaje, por desconocimiento, incompreensión, interpretación equivocada de una determinada realidad, o sobrevenida por las dificultades culturales, físicas y psicológicas que implica toda incursión en otro escenario y cultura. Puede mentir incluso por imposibilidad de comunicación<sup>121</sup>, dificultad física, idiosincrasia, desconocimiento, por los avatares del clima o prejuicios; calor, cansancio, incapacidad de ver lo nuevo, mosquitos.

Ese engaño sin propósito es lo que Percy Adams denomina *white lies*, mentiras blancas, aquellas que no tienen intención de perjudicar a nadie en su fortuna, interés o reputación, pero que reproducen un error o una leyenda, por ignorancia o mal juicio. "Esto remite a la vieja pregunta de qué es y qué constituye la mentira. La iglesia medieval distinguía entre la mentira directa y el error intelectual. El problema es que nunca se puede estar del todo seguro de si fue ignorancia o si hubo intención" (1980: 4-5). Y eso sólo lo sabe el narrador del relato de viaje. Él es el que ha visto, el que ha ido lejos. Es su verdad la única que está disponible. Y sus fuentes están muy lejos o son inaccesibles para ir a contrastarlas:

---

<sup>121</sup> Vid. Supra. Capítulo 3.3.3.2: *Impotencia comunicativa*.



Aunque la experiencia del autor de libros de viajes sea casi siempre una experiencia muy peculiar, en la que hay que tener en cuenta factores tan dispares como la salud, la cultura, la clase social, las intenciones del viajero, los medios económicos y hasta físicos con los que se ha llevado a cabo el viaje, es la constatación real del mismo lo que va a refrendar su propio texto (Villar Dégano, op.cit: 21).

La garantía está en haberlo vivido. Incluso los escritores de viajes alegóricos, para dar verosimilitud a su relato, parten de experiencias de viajeros reales que luego recrean en el terreno de la fantasía -y ese viajero imaginario habla en primera persona para refrendar lo dicho<sup>122</sup>-. Adams diferencia así dos tipos de ficciones viajeras: la del escritor que inventa un viajero a partir de su conocimiento del mundo y de otros libros reales de viaje para hacerlo pasar por verdadero, o las de personajes como Swift, quien para contar cosas reales inventa un mundo. En ambos casos se trata de "imágenes recogidas por los sentidos, almacenadas en la memoria, recolocadas y combinadas por la reflexión y recreadas por la imaginación de un genio como material de escritura creativa, ya sea en la *Ilíada*, *Don Quijote* o *Robinson Crusoe*" (1980: 104).

En el caso de Swift, igual que Defoe, su mente estaba trufada de imágenes de libros de viaje y era su imaginación la que ponía a trabajar esas imágenes. Los *Yahoos* y los monos cuyo excremento caía desde los árboles estaba inspirada en los relatos de viajeros a Hottentots -tribus aborígenes africanas-, en las historias de viajeros a Centroamérica y en Sanson, geógrafo francés del siglo XVII (ibíd: 144).

Pero en un relato de viaje supuestamente real la mentira también puede presentarse cuando el viajero que cuenta ese viaje no es el protagonista del mismo. La voz del narrador puede estar en primera o en tercera persona y quien habla puede ser simplemente alguien que ha escuchado el testimonio de uno que vino de lejos. Marco Polo fue hasta la China del Gran Khan y luego le dictó a Rustichello de Pisa su *Libro de las cosas maravillosas*, alrededor de 1298, cuando ambos eran compañeros en una celda italiana. También dictó Montaigne, y fue su secretario quien escribió las reflexiones del filósofo a lo largo de sus viajes por las termas europeas en las que buscaba paliar sus dolores renales. Y ese narrador *ad hoc* suscita recelo. Se sospecha que fue Rustichello quien puso unos cuantos datos de color en

---

<sup>122</sup> Vid. Supra. Capítulo 3.3.7: *El viajero como testigo*.



las maravillas del veneciano<sup>123</sup>, y si Ulises hubiera existido seguramente hoy acusaríamos a Homero de haber inventado las sirenas que intentaron seducir al protagonista.

El narrador es dueño de su verdad en el amplísimo escenario del mundo, de ahí la plasticidad de esta escritura. Entre otras cosas porque el relato de viaje, como cualquier otra forma de arte, participa en esa vieja creencia que entiende la ficción como una forma válida para contar la realidad. Dijo Luciano: "En una sola cosa seré veraz: en decir que miento" (1998: 27), y aún así su obra se titula *Relatos verídicos*<sup>124</sup>. La historia del arte y la literatura está llena de ejemplos de este antiguo dilema.

De nuevo Percy Adams (1983: 82-84) aporta un recuento en este sentido: El primero en cuestionar «el arte de la ficción», según Plutarco, fue el legislador Solón, que se oponía al dramaturgo Tespis<sup>125</sup>: alegaba que al mentir por deporte en el escenario enseñaría a mentir a los otros. Asimismo Platón, en el segundo y tercer libro de *La República*, criticaba a Homero y Hesíodo por imitar apariencias en lugar de la realidad y por la falsedad de su enseñanza a través de falsos temas y métodos. También David Hume calificó a los poetas como "mentirosos de profesión".

Por eso, dice Adams, "de Solón a Platón y de Bayle a Hume y a Picasso, no sólo los poetas y los dramaturgos, sino también los narradores de ficción y los artistas, han sido considerados impostores"<sup>126</sup> (ibídem).

Aristóteles, por el contrario, aunque describía los poetas y dramaturgos como «mentirosos hábiles», aseguraba que los hechos contados con la mayor sinceridad y buen juicio podían probar la peor de las mentiras, mientras que una mentira, contada con cuidado y buen criterio, podía enseñar sobre la verdad de las cosas mejor que cualquier otro método. Por eso en su *Poética* se enfrentaba a Platón, al asegurar que el artista representaba una verdad más cierta que la que el autor de *La alegoría de la caverna* proponía (Platón sólo aprobaba las «ficciones saludables», como

---

<sup>123</sup> Dice al respecto Sofía Carrizo que fue Rustichello quien puso en *Il Milione* los datos de color, del mismo modo que estaba acostumbrado a hacerlo en sus libros de caballería (1997: 146). Rustichello es el autor de varios relatos caballerescos y de aventuras artúricas.

<sup>124</sup> Como dice García Gual: "el título es una parodia a los relatos fabulosos. Parodia, caricatura, burla carnavalesca, metaliteratura" (1998: 8).

<sup>125</sup> A Tespis se le considera el padre de la tragedia. Se le atribuye haber sido el primero en introducir un personaje en escena, lo cual abrió la posibilidad del diálogo entre el personaje y el coro.

<sup>126</sup> "From Solon and Plato to Bayle to Hume to Picasso, not just poets but dramatists, narrators of prose fiction, and an artists were often considered deceivers".



los mitos que utilizó en *La República* y que consideraba edificantes). Y por eso defendió a Homero, quien según él, sobre todos los demás poetas, "entendió cómo mentir" (Adams: *ibídem*).

Ha habido muchos otros que, como Aristóteles, han defendido al artista como fuente de verdad. Cicerón, Quintiliano y Plutarco veían al poeta como ese que "a pesar de no preocuparse demasiado por la verdad, es capaz de inventar hechos reales sin llegar a engañar a quien le lee"<sup>127</sup> (*ibídem*: 83). Picasso también lo decía: "el arte es una mentira que nos ayuda a ver la verdad".

De la Edad Media al Renacimiento, hay otros ejemplos en los que la ficción también fue catalogada como una mentira atractiva. San Agustín abogaba por las historias abiertamente falsas pero que no engañan a nadie y se constituyen más bien como parábolas que expresan verdades universales. Boccaccio, por su parte, defendió con humor el *Decamerón*, que catalogó como historia, y Sir Phillip Sidney decía que, comparado con el historiador, el médico o el astrónomo, el poeta es el menos mentiroso: "nunca afirma nada, y por tanto nunca miente". De acuerdo con él estaba Tasso, para quien el poeta no está en contradicción a la verdad "porque la busca en una forma perfecta, en las Ideas".

Juan Luis Vives, el humanista español, ya hablaba de la «licencia poética» en 1522. En diez artículos sobre el deber ser de los poetas, afirmaba que éstos tenían licencia para componer apologías instructivas, para usar la metáfora y otras figuras retóricas para embellecer su texto, sin embargo, los exhortaba a no cambiar la historia y asegurarse de que todos sus embellecimientos estuvieran en pro de la verosimilitud, la consistencia y el decoro (Adams, *ibídem*).

La pelea entre la ficción y la exactitud de los datos, entre la verdad y la verosimilitud, se manifiesta en la dicotomía entre la Historia y la Novela, las dos disciplinas entre las que se ha movido históricamente el relato de viaje. Y esa disputa es especialmente palpable en el siglo XVIII, el tiempo en el que nace la novela moderna y también la historia como disciplina académica, tal como hoy las conocemos.

En cuál de las dos formas radica la verdad, ese es el dilema. Defoe hablaba de ficciones edificantes y Fielding veía dos posibilidades para la escritura histórica: la

---

<sup>127</sup> "The poet, who, although not greatly concerned with truth, was able to invent facts without misleading anyone who could read him".



basada en los hechos y la basada en la ficción, siendo una la verdad y la otra, apariencia de verdad, “¿Pero cuál es cual?”, se preguntaba. En ese sentido, el autor de *Tom Jones* también decía: “el verdadero valor de la Historia no es necesariamente mayor que el de la ficción, e incluso podría ser menor”<sup>128</sup>, y aseguraba además que eran los historiadores, no los novelistas, quienes escribían ficción (Adams, 1983: 92).

Jill Lepore, historiadora de la Universidad de Harvard y periodista de la revista *New Yorker*, recuerda cómo la Historia, desde la Antigüedad, siempre ha estado lejos de ser un género prístino, libre de falsedades y mentiras:

La invención era una marca distintiva de la Historia antigua, a menudo llena de falsos discursos de hombres famosos. Estaba animada por la retórica, no por la evidencia. Incluso hasta muy entrado el siglo XVIII, no pocos historiadores se veían a sí mismos como artistas, con licencia para inventar. Ansiosos de no ser tomados por cronistas simples, incluso algunos empiristas confesaban su despreocupación por los datos reales<sup>129</sup> (Lepore: 2008).

Y es que en el siglo XVIII, la frontera entre la Historia y la Ficción era muy diferente a la que se establece en la actualidad. Muchos escritores de la época escribían tanto libros de historia como novelas, entre ellos Voltaire, Fielding, Tobias Smollett, Oliver Goldsmith, Daniel Defoe o William Godwin. Y los historiadores más influyentes del siglo, David Hume y Edward Gibbon, eran los mayores entusiastas de las novelas de Fielding. Entonces, tanto los libros de historia como las novelas partían en buena parte de documentación real, y ambas pretendían seducir a los lectores a través del argumento y el suspense. Voltaire llegó a decir: “mi secreto es forzar al lector a preguntarse: ¿ascendió Felipe V al trono?” (Lepore, *ibídem*).

Además, como también recuerda Lepore, la novela del siglo XVIII pretendía pasar por verdadera. No sólo los novelistas llamaban a sus novelas «historias» –una palabra que por lo general se incluía en el título–, sino que a menudo tomaban la forma de documentos históricos, como cartas y diarios. Para ellos el argumento epistemológico radicaba en que aquello podía ser mentira, pero no un engaño. Hume, en el *Tratado sobre la naturaleza humana* (1739-40), explicaba: “dos libros, uno

---

<sup>128</sup> “The truth value of history was not necessary greater than that of a fiction and it might be less”.

<sup>129</sup> “Invention was a hallmark of ancient history, which was filled with long, often purely fictitious speeches of great men. It was animated by rhetoric, not by evidence. Even well into the eighteenth century, not a few historians continued to understand themselves as artists, with license to invent. Eager not to be confused with antiquarians and mere chroniclers, even budding empiricists confessed a certain lack of fussiness about facts”.



de historia y el otro una novela, pueden contener la misma verdad"<sup>130</sup>. Para Goldwin, por su parte, no existía tal cosa como la historia verdadera:

Nada es más incierto, más contradictorio, más insatisfactorio que la evidencia de los hechos". Toda historia es incompleta, cada historiador, un punto de vista. La forma más noble de la historia es la novela. el novelista es el mejor historiador porque admite que es parcial, prejuiciado, ignorante y apasionado. La novela hace lo que la historia no: cuenta la historia de la gente ordinaria<sup>131</sup> (cit. en Lepore, 2008).

Por eso *El Quijote* de Cervantes constituye el arquetipo desde su aparición: la historia se desarrolla en La Mancha real pero el caballero es de papel, se manipulan los personajes, se representa la vida, se crea ilusión de realidad. Si se dice que el arte aporta verdad a las mentiras de la historia, en ese sentido hablaba Dostoievski cuando aseguró que Don Quijote era "una novela en la que la verdad estaba protegida por una mentira" (Adams, 1983: 94).

Quizá por eso tantos autores han hecho literatura a partir de la historia. Como dice Lorenzo Silva, teórico del viaje pero también escritor de *best sellers* (2008, 257): "tiene sentido porque la historia nos enseña que lo posible es a veces formidable. Quien recurre a lo imposible para impresionar al lector despistado, en el fondo no hace otra cosa que reconocer su impotencia y su ignorancia como intérprete de la realidad y como artista capaz de trascenderla". Silva además se pregunta:

¿Qué no es invención? Las aproximaciones historiográficas nunca tienen una base documental pura e incontrovertible. Se asientan en relatos de hechos de fuentes subjetivas y la propia subjetividad del historiador [...] Por eso el historiador no debe repudiar el cuentista, porque comparte condición. Y cuando el cuentista se toma el trabajo de investigar la historia, se convierte en un divulgador inigualable [...] El arte genuino nace del afán de verdad. El conocimiento profundo se convierte en poesía. Y el enemigo común son los embaucadores (Silva, 2008: 256).

Este dilema nos remite a un punto mucho más antiguo en la historia del pensamiento y del intento histórico de comprensión poética del mundo. Montserrat Negre (op.cit: 257-270), en su ensayo *El lenguaje de los mitos*, recuerda cómo el hombre, desde su estado primitivo, ha intentado explicarse el mundo por medio de

<sup>130</sup> "Two books, one a history, and one a novel, might contain the same truth".

<sup>131</sup> There is not and never can be any such thing as true history, Godwin insisted: "Nothing is more uncertain, more contradictory, more unsatisfactory than the evidence of facts." Every history is incomplete; every historian has a point of view; every historian relies on what is unreliable — documents written by people who were not under oath and cannot be cross-examined.



construcciones simbólicas. "Los primeros hombres se expresaron a través de mitos porque eran poetas, hablaron mediante caracteres poéticos, y su comprensión de lo real no estaba mediada por el raciocinio sino por la imaginación o la fantasía"<sup>132</sup>.

Para ese hombre primigenio el mito, su primera construcción narrativa para explicar la realidad y su entorno, "no es una fábula, ni una invención, ni ficción, sino historia verdadera. Una historia verdadera porque es sagrada, ejemplar, significativa" (Eliade, op.cit: 20). Para él lo sagrado era la realidad por excelencia, dice Negre, y por eso el mito no le ofrecía dudas sino que constituía, por el contrario, una fuente de certezas. Se le juzgaba bello o verosímil, pero creer en él era más bien un acto de fe. Dice también la autora que el mito está emparentado con el arte, con la creación. El mito tiene un carácter simbólico, se ofrece en forma de relato, con un lenguaje que se escapa a la interpretación racionalista y que revela ciertos aspectos de la realidad (los más profundos) que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento: "Los mitos son vida desarrollada literariamente [...] el mito no es vaporoso, abstracto o irreal: es una llamada de realidad" (Chase<sup>133</sup>, cit. en Negre, op.cit.: 259).

El estudio de los mitos, al igual que el estudio del arte, nos muestra que la vida no puede ser explicada totalmente por un sistema de ideas [...] porque la vida acontece a modo de drama, y sólo como tal puede ser comprendida, luego habrá que entenderla como un relato. En el drama se recoge no sólo el pensamiento, sino también las acciones humanas, y por tanto, los deseos, pasiones, los sufrimientos, la imaginación, etc. Y eso se recoge de modo más manifiesto en el mito que en el conocimiento racional discursivo. [...] El mito] no es una creación arbitraria y fantasiosa del espíritu humano [...] Al hombre le atrae todo aquello que le explica verdades que le ayudan a conocerse más y esto es algo que el mito sigue facilitando. En las narraciones míticas el hombre se comprende y se reconoce (Negre, op.cit: 269).

¿No es esa misma la función del relato de viaje gracias al cual el hombre ha aprehendido el mundo en el que vive, sus fronteras, accidentes, gentes y escenarios? No olvidemos que el protagonista del mito es un héroe y el héroe es, por definición, un viajero. Además, si el mito explica al hombre su realidad y el mito es viaje, por silogismo podemos decir que es el viaje es el que la explica. ¿Y no es esa también la función de la novela que desde su origen ha intentado aclararnos los complejos mecanismos de las pasiones humanas? Como dice Vargas Llosa: "cada época tiene su irrealidad: sus mitos, sus fantasmas, sus quimeras, sus sueños y una visión ideal

<sup>132</sup> Esta idea a la que alude Negre es de Giambattista Vico. Cf. p. 260.

<sup>133</sup> CHASE, R. (1946): "Notes on the study of myth", en *Partisan Review* 13, nº 3, p. 234.



del ser humano que las ficciones expresan con más fidelidad que ningún otro género"<sup>134</sup>.

¿Y no es, del mismo modo, el objetivo de la Historia? Como dice Lévi-Saint-ExupéryStrauss, la historia no es otra cosa que la continuación de la mitología. Según el francés, la diferencia radica en que la Historia, tal como la entendemos ahora, está basada en documentos escritos o pruebas irrefutables de la misma, mientras que la mitología parte de la oralidad y comienza en un tiempo mítico. Es sólo la técnica científica y el archivo físico de documentos lo que diferencia una y otra -la historia reemplaza al mito-, pero ambas cumplen el mismo papel en un tiempo ágrafo<sup>135</sup> y ahora. En mitología, dos relatos aparentemente diferentes, con más o menos elementos, pueden ser considerados igualmente válidos. Lo mismo pasa en la historia cuando dos historiadores cuentan diferentes puntos de vista de una batalla, y no por más o menos datos de uno y de otro desconfiamos de su validez (1987: 85 y ss.).

Se podría decir entonces que Mito e Historia forman parte de una misma raíz, que se nutren y se complementan. Y quizá por eso el relato de viaje y las diferentes formas de la narrativa contemporánea son nuestros mitos modernos, la representación más reciente de nuestra necesidad de comprender poéticamente la realidad a través de la imaginación y la fantasía. Algo que por otra parte es un privilegio, "un lujo sólo al alcance de quienes tienen ya un sistema, del tipo que sea, tan sólidamente construido que les permite precisamente fantasear en relación con él" (Souvirón, 2010: 32). De este modo, igual que en el tiempo del mito, con la imaginación y la fantasía seguimos intentando explicar simbólicamente lo desconocido o todo aquello que requiere disquisiciones más allá de la interpretación racionalista: "la realidad ofrece aspectos profundos, polivalentes, que trascienden los intentos de formalización" y el arte es el que aporta "los matices vitales que a menudo se escapan a la razón" (Negre, op.cit: 268).

Por eso, si se mira con cuidado, ese supuesto histórico de mentir para contar la realidad no es otra cosa que asumir que un dato falso en un contexto cierto y

<sup>134</sup> Y continúa diciendo: "A los lectores medievales, las hazañas de *Amadís* o de *Esplandián* pudieron parecerles realistas porque esas fabulosas aventuras materializaban sus más caros anhelos (2004: 80).

<sup>135</sup> Lévi-Strauss utiliza la palabra *ágrafo* (sin escritura) en lugar de *primitivo*, por considerarlo un calificativo peyorativo. "No se puede descalificar su pensamiento sólo porque estuviera determinado por las necesidades básicas del hombre ante la vida o porque estuviera compuesto por representaciones místicas o emocionales", dice (1987: 37y ss.).



ajustado a la razón puede ser revelador y capaz de aportar luz en una determinada materia. Como dice Vargas Llosa, "las deformaciones, exageraciones, corrupciones y trastornos de la realidad son aceptadas por el público lector cuando lo que expresan una verdad profunda" (2004: 152).

El *logos* griego buscaba convencer y sólo se consideraba verdadero si se atenía a la lógica y no recurría a ningún sofisma. Pero cuando hablamos de relatos de viaje no podemos hablar solamente de *logos*, sino también de *mythos*. No estamos frente a un género emparentado sólo con la razón ni sólo con el arte, que tiene un fin en sí mismo, sino ante textos que más que convencer buscan comunicar y aportar informaciones e interpretaciones del mundo que resulten útiles para sus lectores<sup>136</sup>. Y esta es la perspectiva que es pertinente en esta investigación: visto que la cuestión de la verdad es inestable y presenta muchas aristas, no nos preocuparemos tanto por lo cierto y lo falso en la escritura de viaje como sí de la información que mediante ella se divulga. Y entendemos por información todo lo que tiene que ver con la transmisión del conocimiento, con la adquisición, producción y difusión del saber a partir del viaje. El viajero aprehende, explica e interpreta el escenario del mundo con su escritura, y eso es lo que nos interesa.

Porque en esta tesis no importa tanto qué tan fiel sea el texto de un viajero con la realidad de la sociedad que visita, ni pretendemos hacer un catálogo de equívocos, manipulaciones y desinformaciones, sino más bien determinar cuáles son las estrategias narrativas del viajero para comprobar si su relato es informativo o, por el contrario, es un acto de creación literaria como cualquier otro de los géneros de ficción que le son cercanos.

### 2.3.3 Poética, retórica y pragmática del libro de viaje

Para comprender el relato de viaje como género literario es necesario identificar las características formales que lo diferencian de otras formas narrativas con las que se relaciona.

Son los estudios sobre la literatura de viajes en la Edad Media de investigadores como Jean Richard, Miguel Ángel Pérez Priego, Francisco López Estrada y Sofía Carrizo Rueda los que utilizaremos aquí para formular las

<sup>136</sup> Sobre el carácter utilitario del texto de viaje: Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.1: *funciones, formas e intenciones del discurso viajero*.



características que componen la *poética* del género. Y aunque éstos se basan en textos medievales –como *La Embajada de Tamorlán* de Ruy González de Clavijo (1403), el *Libro del conocimiento de todos los reinos e tierras e señoríos que son por el mundo* escrito por un franciscano anónimo (1350); las *Andanzas e viajes por diversas partes del mundo ávidos* de Pero Tafur (1454), *El libro del infante don Pedro de Portugal*, y las *Maravillas del mundo* de Marco Polo y Mandeville– sus aportaciones son extensibles al resto de libros de viaje de la época y, a grandes rasgos, a la narrativa viajera posterior, básicamente porque la escritura de viaje en ese periodo ejerció una influencia decisiva en el desarrollo del género. Son una especie de «obras modelo».

Miguel Ángel Pérez Priego, a quien se considera uno de los pioneros en el planteamiento de las principales características del género, habla de “modos esquemáticos fácilmente apreciables, comunes y generalizados”, a saber:

La construcción del relato conforme al trazado de un itinerario, la secuencia de un orden cronológico (que puede llegar a ser una crónica cotidiana, día a día) y de un orden espacial (jalonado sobre todo por las ciudades como núcleos narrativos principales), una narración lineal de ordinario en primera persona, y un elevado uso de procedimientos retóricos repetitivos y digresivos (1995: 67).

En su *Estudio literario de los libros de viajes medievales*, Pérez Priego desarrolla cada una de esas particularidades (1984: 220–234):

- *El itinerario*: la narración se articula sobre el trazado y el recorrido de un itinerario, el cual constituye la urdimbre o armazón básica del relato. Lo normal es que el itinerario ocupe la mayor parte del texto y que en él se vayan ensartando ciudades y lugares que, con mayor o menor detalle, va describiendo el narrador<sup>137</sup>.
- *El orden cronológico*: En el trazado del itinerario el narrador se ve obligado a adoptar también un orden cronológico –el tiempo que dura el recorrido–, con el fin de dar cuenta, más o menos puntual, del desarrollo y de la historia del viaje. No se trata de una absoluta dependencia del tiempo, como ocurre en la crónica o en la biografía, pero sí de enmarcar en un cuadro cronológico las andanzas viajeras. Cuanto más fiel sea este orden cronológico a la realidad

<sup>137</sup> El itinerario, con sus lugares y con los sucesos en él ocurridos, dice Sofía Carrizo, es el verdadero protagonista del relato, y es a través de lo descriptivo como se desarrolla el texto (op.cit: 36).



histórica, más se aproximará a la crónica. Cuanto más se distancie, más cerca estará de la novela.

- *El orden espacial*: lo más importante en el libro de viajes, lo que crea su verdadero orden narrativo, dice Pérez Priego, es el espacio –y no el tiempo–, los lugares que se recorren y se describen. Las ciudades se convierten, así, en auténticos núcleos narrativos a través de los cuales se organiza el resto del relato. La descripción de esos escenarios responde al esquema retórico de *laudibus urbium*<sup>138</sup>, muy difundido por toda la Edad Media.
- *Los mirabilia*: Aquellas digresiones que se refieren a lo extraordinario y lo maravilloso que poblaba la imaginación del hombre medieval. Estas maravillas provienen de la tradición enciclopédica (bestiarios, lapidarios, cosmografías, tesoros) y de las leyendas populares, como la de Alejandro Magno y la del Preste Juan de las Indias.
- *Las formas de presentación del relato*: Además del itinerario, Pérez Priego destaca la presencia de entrelazamientos, acciones paralelas, que obligan al narrador a interrumpir o dejar en suspenso su relato. A su vez, la narración es lineal y continuada, protagonizada casi por lo general por un solo personaje –individual o colectivo, real o fingido– que es casi siempre el propio narrador de la historia. De ahí que la escritura en primera persona sea más común en este tipo de relatos.

La categorización de Francisco López Estrada (1984: 131-146), basada en *La Embajada de Tamorlán*, alude a tres características muy similares a las de Pérez Priego, que también tienen que ver, sobre todo, con el tratamiento del tiempo y el espacio:

- El texto articula los datos temporales y los topónimos de lugares recorridos, con sus distancias, a la manera de un itinerario. Se refiere el día de la semana, la fecha e, incluso, la hora (según la cuenta medieval).

---

<sup>138</sup> Se trata de una serie de preceptos teóricos basados en la tradición retórica clásica y catalogados en textos como los *Excerpta rhetorica* del siglo IV, concretamente en el capítulo de *laudibus urbium* que trata acerca de lo que la descripción de una ciudad debe contener: la antigüedad y fundadores de la ciudad, su situación y fortificaciones, la fecundidad de sus campos y aguas, las costumbres de sus habitantes, sus edificios y monumentos, hombres famosos; para todo ello, en fin, se encarece el uso de la comparación, como era propio de todo el género epideíctico" (Pérez Priego: 1984: 227).



- Se ofrecen descripciones de los lugares, con sus poblaciones, según la manera de las relaciones. La descripción es un elemento recurrente, y sigue el esquema de la retórica clásica a través, sobre todo, de la *evidentia*, cuyo propósito es ofrecer una imagen creíble de las cosas, como si el lector u oyente las tuviera ante sus ojos. También se utiliza la *topografía*, descripción de los lugares físicos o paisajes, además de la *hipotiposis*, forma especial de la descripción que consiste en la presentación viva y pormenorizada de un personaje, objeto o paisaje. Dependiendo de la importancia del lugar, se dedican más o menos espacio a la descripción.
- El discurso en primera persona organiza el relato, de acuerdo con los criterios del autor-narrador o de una instancia superior. Sólo en ocasiones se utiliza la primera persona del plural, incluyendo así al grupo entero que forma parte de una expedición<sup>139</sup>.

Además de los rasgos presentados por Pérez Priego y López Estrada, Jean Richard propone una estructura basada en las «cosmogonías», descripciones globales, temáticas y enciclopédicas del lugar visitado, con una finalidad básicamente didáctica (1981: 46).

Pero Sofía Carrizo, autora del estudio sobre la *Poética del relato de viaje*, asegura que estos aspectos propuestos por Pérez Priego y otros, aunque aparentemente formales, siguen orientados a las temáticas que, de un modo u otro, están presentes en los libros de viajes y por eso, como toda caracterización basada en el contenido, resultan insuficientes a la hora de delimitar el género a partir de ellas. Entre otras razones porque el propio Pérez Priego reconoce que un libro de viajes es tal cuando “las circunstancias del viaje (descripciones, noticias, informaciones) dominan claramente sobre la experiencia protagonista del viajero”, pero luego admite que es difícil calibrar cuándo la balanza se inclina hacia un lado o hacia otro, lo que da cabida al relativismo” (2007: 5-6).

Por esta razón el análisis de esta investigadora se hace extensible a todo el género del relato de viajes, básicamente por su énfasis en las cuestiones formales, más allá de los contenidos, las actitudes del emisor, los soportes, las coordenadas espacio-temporales y los propósitos del viaje. Carrizo explica que los estudios formales de esta escritura han fracasado porque los trabajos estructuralistas y

<sup>139</sup> Esta categorización de López Estrada aparece desarrollada en Albuquerque (2006: 74).



morfológicos han partido, en su mayoría, de la *Morfología del cuento* de Propp, basada en el estudio de las funciones de los personajes y de sus esferas de acción. Lévi-Strauss, Todorov, Greimas y Barthes creyeron que si se extendían las indagaciones de Propp a todo tipo de relatos podrían llegar a formalizar los modelos de todas las narraciones posibles. Pero en opinión de Carrizo esto no hizo otra cosa que seguir limitándose al esquema de las *dramatis personae*, desatendiendo los demás elementos formales de esta escritura, entre ellos la descripción –decisiva en el género–, pero que los estructuralistas consideraban “el lujo del relato” (ibíd: 9).

Porque para Carrizo la cuestión distintiva de la escritura del viaje tiene que ver precisamente con el uso de la *descripción*: “no sólo porque gran parte de los textos está dedicada a las descripciones de ciudades, edificios, personajes, elementos de la naturaleza, etc., sino porque el mismo relato asume una configuración particular que lo acerca mucho más a las técnicas descriptivas que a un proceso narrativo” (Carrizo, ibíd: 8).

Y esto interesa particularmente en esta investigación por la pista que nos da en términos de la primacía de la información sobre la narración. A continuación esbozaremos los principales elementos que se proponen en la *Poética del relato de viaje*, con los que coincidimos, y que serán los que a partir de este punto asumamos en esta investigación como definitorios del género del relato de viaje y sus características.

Para establecer esa poética, Carrizo se basa en los postulados de Raúl Dorra<sup>140</sup>, para quien narración y descripción son dos funciones de un tipo único de discurso, partiendo de que el verbo, tal como señala Genette, no sólo informa acerca de una actividad sino que también la describe. “Hay una gran distancia entre ‘tomó el cuchillo’ y ‘aferró el cuchillo’”<sup>141</sup>, y recuerda que esa capacidad «adjetival» del verbo la han explotado narradores como Borges.

“Así, si el verbo también describe, se puede concebir la *acción* como *espectáculo* y atribuir al relato una función descriptiva”. ¿Pero cómo distinguir cuándo predomina en el discurso la función de *narrar* y cuándo la de *describir*? Carrizo, de acuerdo con Barthes y Dorra, asegura que lo que caracteriza lo *narrativo* es el factor

<sup>140</sup> DORRA, R.: “La actividad descriptiva de la narración” en GARRIDO GALLARDO, M.A. (1985-1986): *Teoría semiótica. Relatos y textos hispánicos*. Vol I. Madrid, CSIC, pp. 509-516.

<sup>141</sup> Cf. Genette (1972: 199).



«riesgo», cuando la narración no implica sólo un desarrollo sino que, sobre todo, ese desarrollo evoca constantemente un avance hacia un desenlace, y por ello el relato utiliza el suspenso y la zozobra, que abren la puerta a múltiples desenlaces posibles.

Pero hay otros casos en los que el desenlace es menos importante que el recorrido y “en tal caso el relato está orientado hacia la función *descriptiva*, pues su fin último es *construir una imagen que pueda ser objeto de observación*”. Dorra propone tres grupos en este tipo de textos: aquellos en los que el destino de los personajes importa menos que la visión de la sociedad que origina ese destino (por ejemplo la novela realista del siglo XIX); los libros cuyo propósito es crear un objeto digno de contemplación estética y otros en el que la función narrativa es absorbida por la descripción debido al interés de estos textos en *brindar conocimientos*.

Carrizo encuentra en esta clasificación las características que, a su juicio, se ajustan a los relatos de viajes, desde la *Odisea* de Homero hasta las *road movies* contemporáneas:

- a) Diseñan la imagen de las sociedades visitadas, tratando de aportar todas las características que puedan explicarlas.
- b) Crean espacios dentro del discurso destinados a la admiración.
- c) Presentan materiales que sirven para enriquecer diversas áreas del conocimiento, que pueden ser geográficos, históricos, económicos, políticos, de la naturaleza, antropológicos, morales y religiosos, entre otros<sup>142</sup> (ibíd: 12).

Dorra, cuando propone esta clasificación, no se refiere específicamente a los textos de viaje, pero cuando dice “todo relato es travesía hacia un desenlace, pero esa travesía y ese desenlace pueden ser menos importantes que el mundo, que el escenario de esa travesía”, parece que estuviera aludiendo explícitamente a ellos, como indica Sofía Carrizo. Estamos de acuerdo. En el texto de viaje no importa tanto el desenlace como el camino, como decíamos antes que ocurre desde Petrarca.

Son esas características la que para la investigadora separan indiscutiblemente los *relatos de viajes* propiamente dichos de los *relatos de aventuras*, en los que imperan situaciones de «riesgo narrativo» que generan expectativas sobre diversos tipos de desenlace y empujan al lector hasta el punto final. En cambio, en los *relatos de viaje*,

---

<sup>142</sup> Estas características son fundamentales dentro de esta tesis. Volveremos sobre ellas en el análisis informativo del texto de viaje, porque si un texto intenta explicar una determinada sociedad visitada o presenta materiales para enriquecer áreas del conocimiento, ello supone, ya de por sí, un afán informativo, que es la hipótesis central de esta investigación.



las acciones se subordinan a los propósitos descriptivos, que «frenan» la lectura para poder asimilar las informaciones, reflexionar sobre ellas y disfrutar del asombro o el placer que depara cada una de las «escenas» del enorme espectáculo que proponen (ibíd: 13).

Así, la definición que Carrizo propone del género del relato de viaje es la siguiente:

Los relatos de viaje constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera, aún en los momentos en que se relatan aventuras. Ya que éstas no empujan al receptor hacia la averiguación del desenlace, sino que lo retienen (ibíd: 13) [...] Predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes (ibíd: 14) [...] y debido a su inescindible (sic) estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen (ibíd: 28).

Carrizo plantea de este modo una oposición formal: “espectáculo para la contemplación / desarrollo hacia el desenlace”, lo que permite distinguir aquellas obras que narran el desarrollo de un conflicto vital a lo largo de un viaje de los libros de viaje propiamente dichos, en los que los proyectos del personaje y sus peripecias existenciales quedan subordinadas al espectáculo del mundo recorrido. Gracias a esa oposición Carrizo también ve posible distinguir los libros de viaje de aquellos parientes cercanos con los que comparte ese doble carácter información-literatura, como la crónica y la biografía. Respecto a las crónicas, dice que tienen como prioridad narrar una serie de hechos, y cuando el discurso asume la función descriptiva en algunas escenas, esas descripciones son simplemente satélites de la narración. En cuanto a la biografía, asegura que la narración de la andadura de una vida predomina sobre la descripción.

Crónicas, biografías y varios otros géneros están presentes en la estructura de un libro de viajes pero como red intertextual; y de igual modo, los mismos libros de viajes actúan como intertextos en otros géneros. Esto no significa de ninguna manera, confusión (ibíd: 15)<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Todorov también propone una definición del género del relato de viaje, cuya frontera ubica en una especie de equilibrio entre un «sujeto observador» y un «objeto observado»: *relato*, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también *viaje*, un marco, y unas circunstancias exteriores al sujeto. Si sólo destaca uno de los dos ingredientes, nos salimos del género del relato de viaje y nos metemos en otro, dice (1993: 94).



Carrizo deja así planteada otra de las características que delimitará la estructura del libro de viajes: su condición *intertextual* –que entre otras cosas es la responsable de que el relato viajero tenga características de muchos otros géneros–. Los autores de este tipo de textos han recurrido, casi más que en ningún otro caso, a los textos de sus predecesores para informarse, contrastar, incluso para plagiarlos, solaparlos e intercalar las anécdotas de otros con las suyas en la narración<sup>144</sup>. Es quizá la más autorreferencial de las escrituras: se está mirando permanentemente a sí misma, los escritores se citan entre sí, hacen alusiones, intercambian información, incluso ven con ojos ajenos: es más que probable que la experiencia de un viajero en un lugar éste influenciada y contaminada por lo que ha leído sobre ese destino y la narración de su experiencia también estará determinada por sus lecturas previas.

Un ejemplo canónico de intertextualidad es *El Quijote*, en el que Cervantes alude desde el prefacio a la influencia que han tenido en el hidalgo los libros de caballería. Otro es el de los libros de viaje a Turquía entre 1500 y 1800: en estos relatos los escritores se recreaban hablando del harén del Sultán, algo que parecía indispensable para mostrar las costumbres y modos de vida de aquella cultura. No obstante, dice Juan Goytisolo,

Dada la absoluta imposibilidad para un «infiel» de introducirse en aquel recinto vedado e inaccesible, debemos llegar a la conclusión de que las abundantes relaciones del mismo publicadas en los siglos XVI, XVII Y XVIII fueron pura y simplemente inventadas por sus autores o escritas gracias a los informes de algunos otomanos que pudieron entrar en él. Esos relatos de segunda o tercera mano sobre los misterios preciosamente resguardados tras las murallas de Topkapi no podían satisfacer ni mucho menos las expectativas de los lectores: éstos exigían un conocimiento *de visu* del lugar y una explicación detallada de su funcionamiento, disposición, ambiente, atmósfera pasional, intrigas, rivalidades, vicios, aberraciones. Un viaje a Turquía que no incluyera una visita o *sightseeing tour* al espacio prohibido estaba condenado al fracaso. En pocos años, las descripciones minuciosas del harén proliferaron. Los europeos conocían o creían conocer sus intimidades y enigmas: cualquier dramaturgo o novelista, sin moverse de Madrid, París o Londres, podía enmarcar en él, como Lope de Vega en sus Novelas a Marcia Leonarda, la acción de su comedia o relato. Así, no es de extrañar que la visita del serrallo se convirtiera en *topoi* ineludible de todo texto referente a Estambul: «Internarse en él, desvelar el misterio que lo cela, será un requisito que, con mayor o menor ingenio, el escritor que aspire a captar los gustos del vulgo se verá en el empeño de acatar. El mundo fascinador de Topkapi Sarayi era para el lector de la época algo excitante y remoto [...] la reiteración de dichos lances no es, como pudiera creer un lector ingenuo, una

<sup>144</sup> La Historia es quizá el único género que compite en intertextualidad con el libro de viaje.



prueba de su verdad sino del inexorable proceso de formalización del género. Las exigencias del público y las leyes de verosimilitud del relato condenaban a los escritores a una tediosa e inmutable repetición (op.cit: 25).

Este caso ilustra cómo esas reincidencias de unos y otros viajeros constituyen una de las principales características del género: "Al observar con detalle los libros de viajes hay frases, cuando no párrafos e incluso historias, que son sospechosamente similares", dice Juan José Ortega Román, profesor universitario y traductor. Sabemos que en aquello puede haber coincidencia, incluso plagio, pero el investigador acertadamente se pregunta: "¿Y a quién hemos de pedirle *derechos de autor*? ¿Pero Tafur podría pedirle explicaciones a Andersen? ¿Goethe a Moratín...?"

"No hay viajero que se precie que no caiga en las poderosas redes de datos históricos, leyendas, cifras estadísticas de la ciudad, costumbres autóctonas, gastronomía [...] Sólo en el propio autor reside la voluntad de incluir más o menos textos, más o menos referencias literarias más fácil o más difícilmente reconocibles, esto es: la intertextualidad" (Ortega Román, 2006: 209).

Ortega Román cita a Phillipe Antoine para profundizar en este rasgo característico: "el uso de fuentes documentales es una práctica común entre los escritores viajeros que habitualmente reelaboran las notas que toman sobre el terreno".<sup>145</sup> También a García-Romeral: "la intertextualidad puede darse de diferentes formas, pero la más usual es la que proviene de las lecturas y el aprendizaje del mismo viajero. El viajero no es una unidad aislada, libre de toda influencia que sólo se dedica a describir lo que ve con la mayor de las subjetividades"<sup>146</sup> (ibíd: 210).

Es así como en la historia del relato de viaje los viajeros han configurado la imagen del mundo: con sus descripciones *in situ*, sí, pero también a través de la copia, la imitación, las correcciones –los viajeros suelen refutar a sus antecesores– o simplemente textos inspirados en narraciones previas. Una tela de araña imposible de desenredar.

En su libro *Palimpsestos*, Gerard Genette estableció cinco tipos de relaciones transtextuales posibles (1989: 10-16):

<sup>145</sup> "Le recours à des sources documentaires est une pratique courante chez les écrivains voyageurs qui remanient couramment les notes qu'ils ont prises sur les lieux...". ANTOINE, Philippe (1997): *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*. Paris, Honoré Champion.

<sup>146</sup> GARCÍA-ROMERAL, Carlos (2001): *Introducción a Viajeros portugueses por España en el siglo XIX*. Madrid, Miraguano, pp. 9-56.



- *Intertextualidad*: la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.
- *Paratextualidad*: la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición extrema no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.
- *Metatextualidad*: la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.
- *Architecturalidad*: el tipo más abstracto y el más implícito. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, *Le Romance la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica.
- *Hipertextualidad*: toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Se trata de un texto en segundo grado, un texto derivado de otro texto preexistente y que resulta de una operación de transformación en la que el hipertexto evoca más o menos explícitamente al hipotexto, sin necesariamente hablar de él y citarlo. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A. La transformación puede ser simple: transportar el texto a otra época: Joyce y el *Ulises*, por ejemplo, o ser una transformación indirecta o imitación, engendrando un nuevo texto a partir de la constitución previa de un modelo genérico: como la *Eneida*.

Es importante mencionar estas formas de transtextualidad porque si bien es cierto que el relato de viaje participa mayoritariamente de la primera –de la intertextualidad (la cita, el plagio y la alusión)–, se dan en el género muchos otros ejemplos de ese diálogo implícito o explícito entre narraciones viajeras. Y esto



interesa en esta tesis porque consideramos que ese diálogo, además de ser una estrategia narrativa, constituye una de las características informativas de este tipo de textos, como explicaremos más adelante en esta investigación<sup>147</sup>. Y esto es así porque la presencia de unas narraciones en otras ha sido, además de informativa, un motor histórico de desinformación, como vimos en el caso del harén turco, o como explicaremos más adelante en lo que respecta a la construcción de la imagen de Oriente o España en el Renacimiento y el Siglo de las Luces<sup>148</sup>. Incluso ha sido fuente de numerosos errores cartográficos, como el relativo al «Paso del Noroeste» (*Northwest passage* en inglés), la ruta que comunicaba a través del Ártico el océano Atlántico con el Pacífico y que obsesionó a los viajeros a Norteamérica especialmente entre los siglos XVI y XVIII<sup>149</sup>.

Por otra parte, los arquetipos en la literatura han venido dados, desde el primer momento, por textos de viaje. Como explica Lorenzo Silva, *El poema de Gilgamesh* (2700 a.C.) “ya contiene, realizados o insinuados, muchos de los elementos que se repetirán más adelante en la literatura de viajes” (2000: 19), y su influencia llega hasta la *Biblia*: el primer diluvio está en las tablas de arcilla mesopotámicas. Y qué decir de los modelos homéricos, repetidos hasta el cansancio en la narrativa de todas las épocas, igual que los del caballero andante y el peregrino. El viajero es un precursor: contribuye a formar la mirada de cuantos le siguen por el mismo recorrido. Y por eso el viaje también está en la base de los temas más recurrentes: el tópico del viaje al infierno, las gestas de amor, el héroe que va a la batalla, el caballero andante, el pícaro, el peregrino y el vagabundo, el regreso al hogar, los lugares imaginarios, la exploración en todas sus facetas, la conquista y el descubrimiento.

Los argumentos y modelos se repiten, entre otras razones porque los viajeros reales casi por lo general han viajado para *reconocer*, no para *ver*, con la idea de comprobar si en tal sitio era cierto que había tal o cual monumento, animal, costumbre o idiosincrasia. “El viajero real vive su propia experiencia y la enuncia desde su peculiar visión. Pero no es fácil que se evada de las visiones de viajeros anteriores que también registraron su experiencia por escrito” (Romero Tobar, 2005:

---

<sup>147</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.3.4: *La intertextualidad como verosimilitud*.

<sup>148</sup> Vid. *Supra*. Capítulo 3.2.6.2: *Lo exótico: relatos de África y el problema de Oriente y España*.

<sup>149</sup> Vid. *Supra*. p. 551.



9). Un ejemplo clásico de es el de los descubridores de América: "Nadie ha viajado en busca de lo desconocido absoluto. Incluso Colón creía dirigirse hacia "las Indias" (Amirou<sup>150</sup> cit. en Gasquet, op.cit: 60).

Porque sabemos que Colón viajó influenciado por los libros de viajes más sonados de su época, entre ellos el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, el cual, sin caer en lo sobrenatural, tenía anécdotas suficientes que justificaban su título. También había leído *Los viajes de John de Mandeville*, una mezcla de hechos reales e invenciones fabulosas en el que el autor incluso describía el paraíso terrenal. Y asimismo libros de compilación: la *Cosmogonía* o Imagen del mundo (célebre como *Imago Mundi* del cardenal Perre d'Ailly), inventarios de conocimientos sobre otros países y pueblos de la tierra. Todas esas obras eran bien conocidas y prepararon el terreno de los viajeros, quienes las consideraban como información segura: es así como Colón se lleva consigo cartas para el Gran Khan -tal como lo había hecho Marco Polo- y Vasco de Gama hace lo mismo para el padre Juan, personaje legendario de las Indias, de acuerdo con el relato de Mandeville (Todorov, 1993: 92).

Eso significa, dice también Todorov, que los lectores y los oyentes de la época no sintieron realmente ningún trastorno cuando llegaron los primeros relatos de los descubrimientos -habían leído muchas veces sobre gestas sorprendentes y seres maravillosos-, y los mismos viajeros, que a su vez habían sido lectores u oyentes, tampoco quedaron muy sorprendidos con lo que vieron. Las narraciones de Colón y de Américo Vespucio así lo demuestran:

Américo encontraba un mundo que le era próximo. Sus referencias beben de los poetas italianos o los filósofos de la Antigüedad -cita a Plinio, a Dante y a Petrarca- y muy poco de las fuentes cristianas. Colón, por su parte, tan solo tiene en su mente los textos cristianos y los relatos maravillosos de Marco Polo o del Cardenal Pierre d'Ailly. Colón es un hombre de la Edad Media, mientras que Américo es un hombre del Renacimiento. Américo divide lo que ve en hombres, tierra y cielo; Colón en hombres, naturaleza y monstruos. Colón tiene en su mente una lista de monstruos y que puntea mentalmente su presencia o ausencia: amazonas, sí, hombres de dos cabezas, no; con cola, sí; con cabeza de perro, no; y así sucesivamente. Comparado con esto el mundo de Américo es puramente humano. El también ama lo monstruoso, pero como curiosidad [...] las únicas inverosimilitudes de Américo son las exageraciones... (Todorov, ibíd: 136-137).

<sup>150</sup> AMIROU, Rachid (1995): *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*. París, PUF, col. Le sociologue, pp. 48-49.



Ambos se refieren asimismo al paraíso terrenal. Colón cree en él literalmente y piensa que lo ha encontrado en América del Sur; Américo, en cambio, se sirve de él como hipérbole y dice que, de existir, no dudaría que estuviera localizado a poca distancia de allí (ibídem). Y ese paraíso terrenal no es más que otra prueba del intertexto, que si bien reelaboró a partir del relato de Mandeville, es posible que otra de las fuentes, para los conquistadores y para el propio Mandeville, estuviera en la *Navigatio Brendani*, el relato medieval que contaba la leyenda de San Brendán, el monje irlandés del siglo VI que tras un periplo legendario y lleno de dificultades alcanzó en siete años la tierra de prometida<sup>151</sup>. El paraíso ya estaba descrito también en textos religiosos como el *Génesis*, en la *Torá*, la *Biblia* y en otros relatos, el mismo que antes y después estaría representado en la Arcadia o la Utopía. Porque como hemos dicho antes, una de las motivaciones principales del viajero es la búsqueda de la tierra prometida.

De esta manera, el viajero ha aprehendido el mundo de una forma bastante particular: no viéndolo sino corroborando lo que otros han escrito. Así, históricamente:

El recorrido se realizó a través de los libros que habían leído los viajeros y el itinerario se vio marcado por un pre-texto<sup>152</sup>. Los espacios pasaron a considerarse como legibles, penetrables, como si fueran discursos en los que se estaba obligado encontrar huellas y marcas, y de esta manera, la realidad espacial de lo visitado se textualizó. [...] Si apenas había separación del contenido de lo ya leído/ya estudiado con lo descrito en la obra del observador, la escritura se convirtió en una suerte de repetición discursiva de otras muchas narraciones [...] Esta narración supuso una relación intertextual en la que el nuevo texto dependía para su representación de un discurso anterior [...] El viajero pasó más que a constatar sobre el terreno el libro del mundo a comprobar su inadecuación y a corregirlo (Almarcegui, 2005: 110-111).

Y lo fue corrigiendo mediante su subjetividad y su mirada. Porque además de la intertextualidad y del predominio de la descripción, hay otra característica básica del texto de viaje que es imprescindible para comprender su composición: la presencia del autor en el texto, la primacía de un «yo narrador». Hemos dicho que los relatos de viaje parten de la experiencia de un viajero y que, casi por lo general, además de la voluntad del viaje, tiene la voluntad de la escritura. Ese es el “destino

<sup>151</sup> De aquí procede el lugar común de la Isla de San Brandán, o San Borondón. Cf. Hernández González, 2006.

<sup>152</sup> El guión es nuestro para hacer énfasis en el significado de «texto previo».



feliz y también la tragedia del escriba: que todo para él, más que por la vivencia, pasa por el tamiz de las palabras" (Abad, 2011: 148).

Partimos de la base de que el relato de viaje es autobiográfico, casi por definición. Como explica Valérie Berty:

La escritura del viaje se basa, en la medida en que existe el factor de la realidad en el que se funda el texto, en la existencia de un «yo» narrador que se refiere a un «otro» [...] Pero a su vez, en la medida en la que el escritor de viajes tiene mucha relación con lo autobiográfico, siendo una escritura de un «yo» sobre sus vivencias, ese «yo» narrador de una realidad de base se encuentra con ese problema de la verdad de su texto (Berty<sup>153</sup>, cit. en Soriano, 2009: 35).

También lo dice Villar Dégano:

El yo del viajero-autor, que se puede desdoblar en un nosotros cuando el narrador asume la participación colectiva, real o fingida, evoluciona también a lo largo de la historia del género, pero no pierde nunca su carácter de afirmación de la individualidad del caminante. La mayoría de los libros de viajes está escrita en primera persona. Este yo del viajero, que refleja en todo momento la propia personalidad y circunstancias anímicas y culturales del mismo, tiene mucho que ver con la intencionalidad del que escribe (op.cit: 28-29).

Luis Albuquerque, investigador del CSIC, indica que en el texto de viaje se da "una doble experiencia: de viaje y de escritura. Se trata de un sujeto de doble instancia: sujeto viajero, individual e irremplazable, que se desplaza geográficamente a otro lugar y que, además, escribe esa experiencia" (2006: 83). También puede ser que el autor no haya vivido la aventura que cuenta, sin embargo, como dice Carrizo, el narrador "al contar sus experiencias, vividas o no, construye de todos modos un yo protagonista" (op.cit: 136).

También Nieves Soriano explica que el relato de viaje, como la autobiografía, en cuanto proviene básicamente del «yo», de la experiencia del autor, o bien abre paso a la posibilidad de la ficción (como defendían Nietzsche, Derrida o Barthes), o pacta la verdad de su discurso (como defendían Lejeune o Starobinski):

El problema de la autobiografía se basa fundamentalmente en el hecho de que la vida de un autor resulta inaccesible a nadie más que a él mismo, en la medida en que se escribe sobre ese lugar inaccesible, el de la subjetividad. [Por eso] la autobiografía es un género que se emplaza entre la verdad y la ficción<sup>154</sup> (2009: 37).

<sup>153</sup> BERTY, Valérie (2001): *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*. Paris, L'Harmattan.

<sup>154</sup> Dicho sea de paso que es un problema muy contemporáneo, que entra de lleno en el debate en torno a la llamada «autoficción» que practican autores como Enrique Vila Matas y otros.



Se trata, como dice Alburquerque, de un sujeto con un "peculiar estatuto ficcional", que exige algo semejante a un «pacto autobiográfico»<sup>155</sup> entre el narrador y el lector, dado que quien cuenta la historia es el propio «yo viajero», sin que medie ninguna otra voz imaginaria: "el lector debe suspender su capacidad de incredulidad y aceptar como no ficcional lo que el sujeto relata, aunque a veces se acuda a lo ficcional (sin menoscabo de la credibilidad), pero siempre con el fin de garantizar la verosimilitud" (2006: 83). También lo dice Todorov: "por un lado está la ciencia; por el otro, la autobiografía; el relato de viaje vive en la interpenetración de los dos" (1993: 99).

Ese pacto autobiográfico que implica la escritura de viaje recuerda eso que decíamos en el capítulo del escritor-viajero, que no es posible diferenciar entre la vida y obra del autor porque escritura y experiencia se confunden<sup>156</sup>. La subjetividad con la que se cuenta la experiencia vital es la misma con la que se cuenta el viaje, y el propósito del viajero es dar cuenta de la experiencia vivida y reflexionar sobre ambas. ¿Es comprensible Saint-Exupéry sin sus múltiples viajes? ¿Cendrars? ¿Primo Levi? ¿Salinas y tantos otros sin el exilio? ¿Stendhal sin Italia? Incluso Flaubert no es comprensible sin su viaje a Oriente, un espacio que fue para él un laboratorio de escritura en el que abandonó sus procedimientos juveniles y preparó su verdadera entrada en la literatura (Bermúdez, 2010: 9).

Hay otras características formales del texto de viaje que se viene a sumar a las que venimos enumerando. Se trata de la construcción *episódica* del relato de viaje, "'pequeños relatos con su propia entidad y desarrollo' como los llama García Gual, que tienen su origen en la literatura grecolatina y responden a una organización del material narrativo fundamentalmente en forma de episodios, lo que implica la interrupción de la acción principal" (Baquero, 2006: 40).

El viaje, explica Baquero Goyanes, se configura no sólo como motivo o tema novelesco sino también como estructura en forma de episodios, caracterizada por la presencia del viaje como resorte y elemento estructurador (1989: 32-33)<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> "El pacto autobiográfico es aquel en el que el lector admite la identidad entre autor, narrador y personaje". LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46. También en LEJEUNE, Philippe: (1991): "El pacto autobiográfico", *Anthropos* n° 29, pp. 47-61.

<sup>156</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.4: *El escritor de viajes*.

<sup>157</sup> La cita aparece en Paredes (1996: 269), Ortega Román (2005: 225) y en Silva (2000: 14).



Esto sucede porque el relato de viaje, como hemos dicho, toma su esquema del arquetipo del héroe, cuyo relato se configura a partir de distintos episodios sucesivos entre los que el protagonista va superando pruebas y obstáculos hasta llegar a su destino<sup>158</sup>. Es ahí donde surge otra característica formal que Baquero denomina «técnica del ensartado»: por medio de la cual se intercalan, dentro de la narración, las historias de otros personajes que el viajero se encuentra en el camino<sup>159</sup>. La investigadora alude a Bajtin, al cronotopo de las distintas historias<sup>160</sup>, “ya que estas nuevas figuras comparten con más o menos intensidad el mismo espacio y tiempo que los héroes, al coincidir con ellos y aparecer, por tanto, situados en un mismo nivel narrativo” (ibíd: 39-40).

Estas historias intercaladas son, sin duda, motores del movimiento, del desplazamiento del protagonista. Son las que le hacen detenerse en el camino, avanzar o desviarse, en la medida en la que “todas las nuevas narraciones van estrechamente imbricándose en la acción primera, y es incluso su sucesiva aparición lo que proporciona la posibilidad de nuevas aventuras” (ibíd: 46). Para explicarlo Baquero alude a la figura del caballero andante, el héroe novelesco que, en el transcurso de sus aventuras, solía irse encontrando con personajes que le contaban sus propias cuitas. Esas pequeñas historias paralelas multiplicaban las líneas narrativas, por lo que la construcción episódica del relato resultaba una consecuencia lógica:

En el universo de la ficción caballerescas lo habitual era el encuentro a menudo fortuito del héroe con diversos personajes que le relataban los antecedentes de su historia [...] La intercalación de historias episódicas en el género responde, por tanto, a esa necesidad de conocer el origen de las aventuras que los héroes han de consumir (Baquero, ibíd: 43-44).

---

<sup>158</sup> Una estructura episódica que heredarán la novela del género épico (Baquero, op.cit: 39-40). Esa estructura es la que también proponen Campbell y Propp, como ya vimos.

<sup>159</sup> Juan Paredes la denomina “enhebrado”, la aglutinación de cuentos en torno a un personaje común (Paredes, 1996: 270). También Sofía Carrizo incluye esta característica dentro de su poética, diciendo que “a veces se trata de incidentes mínimos ocurridos durante el viaje que se cuentan en pocas palabras. Otras, de sucesos más complejos –vividos o escuchados– que demandan una relación más extensa y pormenorizada. Y al lado de esta material también suelen aparecer frecuentemente leyendas, cuentos tradicionales y otras formas de la ficción” (op.cit: 33).

<sup>160</sup> El cronotopo es literalmente «tiempo-espacio», las relaciones temporales y espaciales que tienen lugar en la literatura. Cf. BATJIN, Mijail (1981): “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics”, en *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. ,Bajtin*. Austin, University of Texas Press, pp. 84-258



Basta pensar por un momento en algunas narraciones viajeras para constatar que, en efecto, las historias imbricadas son un elemento constitutivo del género: la historia de Kamante, el inolvidable sirviente negro de Karen Blixen en *Memorias de África*, por ejemplo, o la de la pantera que tuvo un tiempo la baronesa por mascota; el esclavo del desierto de Saint-Exupéry al que aludíamos antes; el caníbal con quien tiene que dormir Ismael, en *Moby Dick*, antes de zarpar al Océano; los episodios de sirenas, lestrigones y cíclopes con los que Homero ambienta todo el viaje de regreso de Ulises a casa. Sterne, Dickens, las posadas. Pero dice Baquero que con la novela esa técnica fue perdiendo importancia, porque esas largas digresiones suponían un paréntesis discursivo que perjudicaba la narración.

María Dolores Espinosa menciona, por su parte, otro rasgo de los libros de viajes que se suma a las características del género: el uso de *lexías*<sup>161</sup>.

Los libros de viaje, destinados a transmitir al lector el exotismo o, simplemente, el aspecto más o menos peculiar de las costumbres de un país, se sirven, entre otros procedimientos, de la inserción de términos, locuciones, canciones populares, refranes y, en la obra analizada, hasta de sainetes, que son insertados por el autor en el relato de diferente manera (2006: 119).

Esta característica, dice Espinosa, además de satisfacer la necesidad del escritor de transmitir el color local y el exotismo, tiene otras funciones: por un lado, dar cuenta de la seducción que una lengua ejerce en el viajero, tanto por su carácter de extranjera como por su sonoridad y, por otro, dado que en algunos casos los autores han tenido que entregar un determinado número de páginas (la investigadora se refiere, sobre todo, al siglo XIX), la inserción de textos largos trufados de *lexías* sirve para cubrir las dimensiones requeridas. Asimismo, éstas le ayudan al viajero a mostrar un conocimiento más profundo de aquello que describe (ibíd: 121-122).

Pero se olvida la investigadora de una función de las *lexías* que parece bastante evidente: la de informar y, como es obvio, la de dar sensación de verosimilitud al relato<sup>162</sup>.

Para Sofía Carrizo, además de las características mencionadas, es necesario analizar la pragmática del libro de viajes para comprenderlo en su totalidad. Recordemos que esta investigadora plantea el relato de viaje como un discurso

<sup>161</sup> La *lexía* es una unidad de comportamiento léxico. En el texto de viaje puede equivaler a un término extranjero, un refrán, una leyenda popular e incluso una obra literaria completa.

<sup>162</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.6.1: *La importancia de nombrar*.



básicamente descriptivo, en el que el texto presenta ante el lector una determinada imagen del mundo y en el que las situaciones que orientan hacia el desenlace no son más importantes que el espectáculo que el viajero pone ante los ojos del espectador. Eso hace pensar que para Carrizo no existen en el texto viajero núcleos de tensión de los cuales dependa el desenlace, pero ella lo niega y se explica:

Tal tipo de relatos no es que carezcan de clímax, lo que ocurre es que el proceso se desarrolla en dos niveles diferentes: pueden identificarse hechos, personajes e ideas a los cuales los autores vuelven una y otra vez [lo que] evidencia la presencia de redes isotópicas. Y si se dejan de lado el nivel del texto pasamos al contexto y observamos esas isotopías desde las circunstancias históricas, socio-culturales o políticas que rodearon el viaje, inmediatamente se comprende que tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho (op.cit: 23).

Esto quiere decir que los picos de clímax en el relato de viaje no sólo dependen de la lógica interna del relato, como sucede en las obras de ficción, sino del contexto que comparten escritor y lector. Es del *contexto* de donde surge el «riesgo narrativo» en esta escritura. Y es la relación entre autor y lector la que, según Carrizo, despliega la potencialidad del relato. “Es por eso que, desde el punto de vista literario, resulta inexcusable la investigación sobre la época que refleja cada texto. Se trata de reconstruir la situación comunicativa que compartían el autor y su público. Recuperar el *lector modelo*, tal como lo propone Humberto Eco” (Ibíd: 25).

De este modo, el contexto que rodea cualquier libro de viaje es decisivo en su análisis, y constituye una característica más del género. Y esa importancia contextual deriva, ya lo veremos, en una situación informativa, como analizaremos más adelante en esta investigación<sup>163</sup>.

Así, para Sofía Carrizo, los rasgos propios del relato de viaje como género narrativo serían en resumen los siguientes:

- a) Función predominantemente descriptiva del relato, que se concibe como «imagen» de la sociedad visitada y no como una aventura encaminada hacia un desenlace.
- b) Naturaleza bifronte del discurso, que manifiesta fines informativos pero que está sometido a procesos de literaturización.
- c) Momentos de clímax que dependen de la sociedad receptora de su obra, el contexto que rodea el relato y con las expectativas de los lectores (ibíd: 44 y 133).

---

<sup>163</sup> Vid. Infra. Capítulo 3.3.4: *La importancia del narratario*.



Son estos elementos, que convergen en la configuración del texto del texto de viaje, los que terminan por configurar una determinada imagen de mundo. El texto del viajero, dice Carrizo, está función de en función de la construcción de una "visión del otro" (ibíd: 45); como hemos dicho antes aquí, es la narración de la alteridad.

Carrizo alude también, sin mayor desarrollo, a otras características desde la preceptiva retórica de la construcción del texto de viaje. Dice que el texto está constituido en *exordio*, *exposición* y *epílogo* (ibíd: 88)); alude al uso de *mitemas* reiterados (como explicábamos en la característica intertextual del relato) y al uso de figuras como el *autorretrato* y el *retrato* (ibíd: 135).

Y es que cuando se aborda la retórica de libros de viaje se suele hablar básicamente de las figuras que aparecen con mayor insistencia entre los textos del género. Pero la retórica, sabemos, es mucho más que eso. El arte de la ficción no se basa sólo en figuras y por eso en esta tesis, al abordar el carácter informativo del texto de viaje, pretendemos desentrañar nuevas características que determinan su funcionamiento y su aparato de verosímil. Pero antes repasemos esas figuras destacadas.

Juan F. Villar Dégano (1995: 28) hace una lista de los recursos retóricos más recurrentes en el libro de viajes: la *prolepsis*, la *elipsis*, la *personificación* del espacio o de la naturaleza -a la que humanizan y hacen hablar-, las *anáforas* líricas para resaltar la admiración frente a un paisaje o a algo sorprendente, la *hipotiposis* en las descripciones, muy importante en el género, sobre todo en la descripción de ciudades, la *parataxis*, conjunto de impresiones en cascada, y las amplificaciones digresivas. Otros investigadores destacan la figura de la *anagnórisis* o la *agnición*, que implican el reconocimiento de una persona cuya identidad se ignoraba (pensemos en Ulises, en la *Odisea*, reconocido por su perro, su hijo, su sirvienta, padre y su mujer) o cuando un personaje descubre datos sobre su identidad, sus conocidos o su entorno que hasta entonces desconocía.

Luis Alburquerque (op.cit: 84-85) destaca a su vez otras figuras: la *amplificación*, mediante la que el escritor de viajes enumera y detalla todos aquellos elementos que, no siendo esenciales para el desarrollo de la trama, contribuyen a realzar e intensificar el sentido y el valor de lo expuesto y que se opone a la figura de la *abreviatio* o «sumario», que pasa por alto los detalles para no dar sensación de



monotonía; la *analepsis* (retrospección o *flashback*) y la *prolepsis* (anticipación a sucesos) "que rompen la estructura lineal de la narración y facilitan la introducción de las digresiones (históricas, culturales, sociales, etc.), tan frecuentes y propias de este tipo de relatos". Alburquerque menciona también toda la serie de figuras retóricas que derivan de la descripción (o *écfrasis*), entendida como la figura que busca «poner ante los ojos» la realidad representada mediante el inventario de sus características, y se erige en forma fundamental del relato junto con la narración.

Entre las figuras descriptivas destaca asimismo la *prosopografía* o descripción del físico o aspecto externo de las personas; la *etopeya*, o descripción de las personas por su carácter y costumbres; el *retrato* que une las dos figuras anteriores, atendiendo así a la figura completa de la persona «retratada»; la *cronografía* y *topografía*, descripción de tiempos y de lugares; la *pragmatografía* o descripción de objetos, sucesos o acciones. La *definición* o descripción pormenorizada de aquello que singulariza una idea, es decir, su descripción conceptual; la *hipotiposis* (o «demostración» o «evidencia»), que describe lo abstracto de hechos, personas o cosas (carácter, cualidades, comportamiento, sentimientos) mediante lo concreto y perceptible, acentuando así los matices de plasticidad; la *comparación* (que ayuda a comprender mejor aquello que se describe y que revela la vinculación entre el mundo propio del viajero y el de la realidad a la que se enfrenta en su viaje); la *metáfora* (de igual eficacia que la figura anterior y con mas capacidad de despertar sensaciones nuevas en el lector); y la *metonimia*, todas ellas en función de "facilitar una comunicación de la realidad a través de la visión propia del emisor" (ibídem).

Ortega Román menciona también la *enumeración*: "en su afán totalizador, el viajero intenta ofrecer al lector el mayor número de información posible; de ahí que no sea raro toparnos con un especial gusto por las listas clasificativas (sic) de los distintos tipos de escuelas y hospitales que hay en una ciudad, o por la catalogación exhaustiva de todos y cada uno de los cuadros que se encuentran en la sala de un museo, en listas casi taxonómicas" (op.cit: 227).

Dentro de la retórica del texto de viaje, Ortega alude a su vez a una serie de tópicos -*topoi*- en los que este género suele incurrir:

El esquema narrativo de la escritura de viaje recurre a "una serie de costumbres, de palabras y hechos simbólicos, de secuencias que nos producen la irremediable sensación del *déjà connu*, justamente por esa más que trillada recurrencia a los tópicos. Estos lugares comunes, según la



opinión de W. Raible<sup>164</sup>, existen para la representación de sucesos de la naturaleza, una tormenta en el mar, o para la descripción del paisaje en la literatura: aquí se da el topos de la simpatía de la naturaleza que procede del mito de Orfeo, el topos del paisaje ideal de la Arcadia o el topos del *locus amoenus*<sup>165</sup>. Se suman también a esos tópicos la reiteración de los motivos del viaje y el anhelado regreso –“que, por cierto, no es frecuentemente relatado”–, pasando por los imprevistos, sorpresas e inconvenientes que pueden surgir y que el destino depara al viajero. También las paradas, en las que el escritor suele intercalar historias ajenas al viaje –“no existe viaje sin parada”–, y la recurrente aparición de las posadas, de la conversación alrededor de la mesa, y la descripción de pueblos y ciudades a lo largo del camino, no del destino final: “es en los pueblos y ciudades donde el escritor acrecienta el elemento descriptivo y donde, paradójicamente, el libro adquiere consistencia. Cabría esperar lo contrario; lo lógico sería que la descripción más abundante se hiciera a lo largo del periplo, en tanto se está en movimiento, de *viaje*. Y resulta ser que el relato describe mucho más precisamente cuando el viajero se detiene, cuando ya ha llegado a un lugar (Ortega Román, *ibíd*: 212-214).

Pero dejamos hasta aquí las características formales del texto de viaje. Por tanto, a modo de resumen de su poética y de su formulación como género narrativo, aceptamos como válida la definición de Alburquerque:

El género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socio-culturales de la sociedad en la que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y aparece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan. Esta fuera de toda duda que los límites de este género no cuentan con perfiles nítidos (op: cit: 86).

Como también dice Atillio Brilli, el libro de viaje es aquel que combina la crónica descriptiva del lugar y la fábula del viaje, la fisonomía de una ciudad o de un paisaje y la narración de una parábola, y esa descripción y recorrido se convierten en parábolas de un determinado momento histórico, sin abdicar en su función ilustrativa (Brilli, op.cit.: 420).

Ahora, para aportar en el campo de estudio, a partir de este punto y terminado el marco teórico, pasamos a formular nuestra aproximación informativa al relato de viaje y las que en esta investigación entendemos como sus características

<sup>164</sup> RAIBLE, Wolfgang (1988): “¿Qué son los géneros?” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, pp. 303-339.

<sup>165</sup> Lugar idílico.



documentales. Entendemos la retórica en la línea de Paul de Man, más allá del estudio de tropos y figuras, relacionada con marcos narrativos superiores que tienen también que ver con la historia de la literatura y el pensamiento filosófico (Spurr, op.cit: 8). Y eso porque creemos que más allá de las figuras, de la descripción, la intertextualidad y del problema entre ficción y realidad, el libro de viaje utiliza muchos otros recursos para conseguir el carácter verosímil de su representación. Porque el viaje es, en primer término, básicamente creíble y su objetivo, creemos, tiene casi todo que ver con la información. No se trata tanto de la *forma* como de la *intención*: el viajero quiere que le crean, es el dueño de su verdad pero, cuando la cuenta, tiene motivaciones ya no para su viaje, que las hemos mencionado de sobra, sino para su texto.

Porque como dice González Troyano, los viajeros "se movilizan para contar a los demás lo que han visto, como si se tratase de una obligación moral compartir ese tipo de riqueza, facilitada por el conocimiento que depara el viaje" (2005: 151). Parten con la idea preconcebida de que el viaje será escrito. Y luego, cuando el escritor de viajes se siente en deuda con ese periplo que lo ha enriquecido y con una experiencia que sabe única, decide contarlo. Y aunque lo haya vivido en primera persona o haya tenido noticia, se sabe testigo y siente que, de algún modo, que de ese viaje tiene que informar.



### 3. ANALISIS

#### 3.1 La escritura de viaje como texto informativo

Lo fácil es decir que mienten. Decir que el viajero falló en las medidas de la pirámide, que exageró en las duras condiciones de un viaje, o que miró, desde su propio prejuicio, una sociedad determinada, es relativamente sencillo. Sí, Estrabón se equivocó en su *Geografía* –no existía para él el mar Báltico, por ejemplo–, Mandeville aseguró haber visto hombres con cabeza de perro en Oriente y Marco Polo, a su vez, no mencionó en sus relatos algo tan evidente como la ceremonia del té en China. A cualquier viajero, si esa es nuestra voluntad, podemos pillarle en un renuncio, una exageración o un prejuicio. El engaño o la desinformación en el texto de viaje se camuflan de múltiples maneras y puede venir, entre otras, en forma de ignorancia, exageración, manipulación, ceguera o plagio, también a través del engrandecimiento de personajes y hazañas, e incluso en falsos diarios y memorias.

Pero en esta investigación nos interesa menos la mentira del viajero y más su verdad. Creemos que los viajeros de todos los tiempos ha tenido deseos de informar, de contar a los hombres una imagen del mundo, aunque fuera la suya, la que ellos tenían en la cabeza. No creemos que, por definición, un escritor de viajes mienta a propósito. Si lo hace es porque cae en la tentación de copiar una fuente que a su vez mentía, por ingenuidad al reproducir una falsa leyenda o porque consideraba su invención una metáfora edificante, capaz de decir más que una descripción pormenorizada.

Y los que han mentido de forma deliberada nos interesan menos –aunque también–, como aquel marinero del siglo XVII, Benyowski<sup>166</sup>, que inventó todo tipo de incidentes para convertirse en héroe y hasta manipuló las fechas de una batalla para poder decir que había participado en ella, ya que cuando ésta realmente ocurrió él era todavía demasiado joven. Pero qué más da ese pobre personaje que buscaba así su inmortalidad; hoy, salvo un par de referencias en Google, tampoco tiene demasiada importancia.

Pero es cierto que la mentira de un viajero es peligrosa porque contribuye a reforzar equívocos históricos o genera prejuicios sobre los lugares que el viajero

---

<sup>166</sup> Cf. Adams (1980: 3).



visita: España cargó (y un poco todavía) con una «leyenda negra» que crearon, entre otros, los escritores de viajes desde el siglo XVII, y nuestros prejuicios sobre toda una región del mundo, Oriente, tienen su origen en libros de viaje, como han demostrado no pocos investigadores, entre otros Edward Said<sup>167</sup>. Aún así, las narraciones de estos escritores también venían cargadas de información, de datos geográficos, cuadros de costumbres y descripciones de la riqueza natural, aunque todo ello estuviera condicionado por los prejuicios, el imaginario de la época o los propios deseos del autor de repercusión y fama.

Pero digamos que la mira de esta investigación no está puesta tanto en el resultado como sí en el propósito: si el viajero informa o desinforma es la consecuencia, pero a nosotros nos interesa la intención porque consideramos que informar ha sido una de sus principales motivaciones históricas, como intentaremos demostrar a lo largo de los próximos capítulos. En definitiva, creemos que el relato de viaje es informativo; siempre, por definición; aunque se presente como ficción o desinforme. Consideramos que su valor documental está por encima del resto de sus cualidades literarias, incluso a pesar de que muchas veces se constituya como una media verdad. Además, es sumamente probable que el viajero y su narración estén en el origen de lo que hoy entendemos por periodismo, sus géneros y técnicas. Incluso nos atrevemos a decir que determinadas mentiras históricas han tenido, para el desarrollo de la profesión, tanto valor como la narración de un hecho real.

Quizá esto sea así, en primer término, porque el viaje es en sí mismo un hecho informativo, y lo que hace el viajero cuando lo narra está estrechamente relacionado con la actividad de informar. Veamos.

### 3.1.1 El viaje como información

La información, en primer término –sabiendo la dificultad que supone una definición unívoca– es una palabra que debe ser entendida en sentido amplio, y su explicación ha de diferenciarse del concepto de «comunicación», porque ambos pueden confundirse:

La *comunicación* es la consecuencia sociológica del proceso, y el proceso es la información. Con el término *información* se hace tanto referencia al contenido del mensaje como a su forma (in-

---

<sup>167</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.2.6.2: *Lo exótico: relatos de África y el problema de Oriente y España*.



forma) y, sin perder de vista el primer sentido de la palabra -la acción o efecto de informar o informarse-, cuando empleamos el término información estamos haciendo mención al carácter activo del que informa, a la forma y sistema utilizado para informar, al contenido de la información y también a su término -la sociedad en su conjunto-. (Benito, 1971: 183)

La información, así entendida, da cabida a un amplio conjunto de realidades: es el mensaje pero también su envoltorio, es la manera en la que se trasmite, a la vez que emisor y destinatario. La información es viajera en sí misma: existe en la medida en que hay quien la produce y quien la recibe, uno como punto de partida y el otro como puerto de llegada<sup>168</sup>. El viaje es la comunicación.

Para autores como Renard (cit. en Benito, 1973: 50), la información existe desde el momento en que el hombre comienza a vivir en comunidad, pero hay datos suficientes para saber que su aparición es anterior. Aunque no hay consenso al respecto, una posibilidad es que el lenguaje surgiera "a partir de los *clicks* o chasquidos de algunas tribus del sur de África [...] que eran empleados por los cazadores para intercambiar información en la sabana sin asustar a sus presas" (Watson, op.cit: 56). Eso ya da una idea de la relevancia que ha tenido para el ser humano, desde su estado primitivo, la necesidad de saber y dar cuenta de lo que sabe. Aquello fue y ha seguido siendo una cuestión de supervivencia.

La información, así, se funda en un hecho concreto: es el "acto de recoger y el acto de suministrar datos" (Martínez Albertos, 1981: 15); un fenómeno social en el que interactúan individuos o grupos y que es, en últimas, "la definición que el hombre aprehende de una realidad sometida a una organización u ordenación" (Dader, 1983: 99). Esa realidad aprehendida nos remite del sentido amplio del término a uno más estrecho: al concepto de «hecho informativo», que no por ajustado deja de suscitar confusiones.

Hablar de *hecho informativo*, y de éste como fenómeno social, suele asociarse por lo general a la aparición del periodismo, esa actividad que vino a encargarse en la sociedad precisamente de la recolección sistemática de información, de su divulgación masiva y tratamiento. El concepto también podría guardar un vínculo estrecho con el origen del concepto de noticia.

---

<sup>168</sup> Aludimos a la teoría de Shannon y Weaver en la que se establecen los elementos que componen la comunicación: emisor, mensaje, canal y receptor -además del ruido, el código y el contexto-.



Según el profesor Fernand Terrou, "la historia de la prensa empieza realmente en Occidente, con la aparición, en el siglo XIII, de las *noticias* [...] hojas manuscritas que contenían informaciones" (cit. en Benito, 1973: 51). Pero otros autores, entre ellos Ángel Benito, sitúan los orígenes del periodismo en los tiempos de la invención de la imprenta en el siglo XV, que dio origen a la prensa impresa, desarrolló la técnica periodística y propició la divulgación masiva de información (Ibíd: 66).

Pero en ambos casos se trata de una relación forzada: hemos visto que el *hecho informativo* existe desde mucho antes que el periodismo y la noticia, y la "información de actualidad, de interés público y general"<sup>169</sup> se remonta a momentos históricos muy anteriores a estos fenómenos, llevándonos incluso hasta los tiempos pretéritos del mito, como veremos más adelante. Es ello, si el *hecho informativo* es el resultado de la necesidad humana de saber y de dar cuenta de lo que sabe, no parece equivocado inferir que la información no es tanto el resultado de procesos modernos como más bien consecuencia del remotísimo hecho del conocimiento:

Podemos definir la información como el proceso de formalización al que el hombre somete los datos [...] mediante la organización de lo novedoso, o *noticiable* [...] El concepto de información se asocia con el conocimiento, con la adquisición, producción y difusión del saber. Quien está informado sabe u obtiene un mejor conocimiento de la realidad, de la sustancia nueva y desconocida de las cosas (Sierra, 1999: 90).

Quedémonos con la referencia que hace el autor a lo «novedoso» y «noticiable». Hemos dicho que información y noticia no son la misma cosa –la información es la sustancia y la noticia sólo una de sus formas posibles– pero, en consonancia con Sierra, se puede decir que el *hecho informativo* es un hecho novedoso que puede ser noticia. "La información da cuenta del hecho [...] es la urgencia de lo que pasa" (Ferrer, 1997: 178).

Pensemos nuevamente en ese cazador que hace miles de años se comunicaba mediante chasquidos con otros cazadores en la sabana africana. ¿Qué información útil podría ser la que transmitía? Especulando, pensemos por ejemplo que anunciaba que venía la presa. Es así como el hecho se hace noticia, por la novedad y el interés que tiene aquello que ese cazador transmite. Lo mismo sucede con el viaje: quien se desplaza tiene en su haber una experiencia novedosa, cargada de

---

<sup>169</sup> Cf. Casals (2005: 194).



información de interés para quienes no han salido de casa. Su relato, por lo tanto, es la noticia. El viaje siempre es noticia.

Pero ese dar noticia implica, para quien procesa la información, un acto de codificación y selección de datos –justo antes de que el hecho informativo se convierta en comunicación– y esa elección ya supone una relación mediada entre la realidad y su explicación. Como advierte el profesor Felicísimo Valbuena, en este proceso “hay un componente subjetivo fundamental” (cit. en Sierra, *ibíd*: 96). Al cazador primitivo puede decir que viene el león porque ha oído un rugido, porque ha visto una sombra, porque ve una hiena que quizá lo persigue, o porque realmente lo ha visto. El viajero puede dar cuenta de gigantes en la Patagonia porque ha oído a otros hablar de ello, porque ha visto hombres más grandes que él en ese destino o simplemente porque le ha convenido. Así, el chasquido del aborígen y la noticia de los gigantes, ambos *hechos informativos*, pueden ser una sospecha, ser ciertos o solamente parecerlo. Y eso, como explica Sierra “constituye una cadena narrativa de significados, más o menos coherentes, que implica, y al tiempo complica, un proceso de producción de la realidad” (*ibíd*: 91).

Como también dice Nietzsche, el propio lenguaje es el resultado de un proceso retórico. El hombre no transmite percepciones sino copias de percepciones, y por eso la verdad es, en última instancia,

Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, y adornadas poética y retóricamente [...] Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son (1990: 25).

Visto de este modo y si, como también explicaba Nietzsche, la primera creación ficcional del hombre es el lenguaje –también lo dijo Rousseau cuando aseguró que el lenguaje comenzó con la metáfora (Cit. en Berger, 2001: 13)–, no podríamos pactar como «verdadero» ningún hecho narrado por el hombre (recordemos la *mímesis* siempre imperfecta a la que aludía Genette en relación a los planteamientos de Platón y Aristóteles<sup>170</sup>). Por tanto eludiremos aquí, en lo posible, la palabra ficción, porque de acuerdo a lo anterior cabría todo. Asumimos entonces, como decía Tomás Eloy Martínez, que “todo relato es, por definición, infiel. La

---

<sup>170</sup> “Un discurso sólo puede ser *diégesis* en tanto que necesariamente se imita a sí mismo, y en tanto que no existe la imitación ideal. De existir ya no sería imitación sino la cosa misma. *Mímesis* es *diégesis*” (*ibíd*: 198). Vid. Supra. Capítulo 2.3: *La escritura de viaje*.



realidad no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con ella es inventarla de nuevo" (1995: 97). Lo adecuado entonces es hablar de verosimilitud: de cómo el hombre comunica la realidad para que su receptor la acepte como cierta cuando la recibe.

Resumiendo, hemos dicho que el *hecho informativo* es novedoso, producto del conocimiento e innato al hombre en su ansia de conocer para luego dar noticia de eso que sabe. El hecho informativo contempla una selección de la realidad, característica que desde un primer momento lo hace subjetivo; su narración ha de ser verosímil y constituye, en sí misma, un proceso narrativo de construcción de significados. ¿No es todo eso lo que en los capítulos anteriores venimos diciendo del viaje y de su relato? El viaje, hemos explicado, está emparentado con la búsqueda, la experiencia, el conocimiento, la novedad y el descubrimiento, términos que necesariamente están relacionados –y son fuente– de información. Como hemos dicho, el viaje es el hecho informativo, y su relato, la noticia.

Por ello analizaremos la escritura de viaje como consecuencia de un *hecho informativo*, apegada a un referente real –que es el viaje– y emparentada con el dato, el acontecimiento y el aprendizaje que tiene lugar durante el recorrido. La intención del narrador es aportar datos útiles, contar una experiencia, y las estrategias narrativas que utiliza, más allá del arte de la ficción, están al servicio de la información y la verosimilitud, con miras a comunicar una imagen del mundo<sup>171</sup>. De ahí que sea su carácter documental el que nos interesa, siguiendo planteamientos como los de Villar Dégano, quien para defender el carácter paraliterario del libro de viajes –que puede abarcar desde una biografía hasta una crónica de Indias–, asegura que la estética del lenguaje y los recursos estilísticos del género no son determinantes para que podamos otorgarle a esta escritura un carácter plenamente literario: “una crónica de Indias por muy literaria y bien escrita que esté no deja de ser un libro de Historia, una autobiografía [...] es siempre el cómputo personal, de la historia de un individuo” (op.cit: 18-19). Y es de esa experiencia de donde emana, más allá del placer estético, la información. Lo decimos de nuevo: el viaje es el hecho informativo, el viaje es la noticia. Porque

---

<sup>171</sup> Como decíamos en la introducción de esta investigación, ha habido más esfuerzos por resolver la dicotomía entre ficción y no ficción en el relato de viaje que por determinar las cualidades y las características informativas de esta escritura. Se reconoce su valor documental, sí, pero más enfocado a desentrañar «verdades y mentiras» que a formular, de manera puntual, los rasgos que definen su carácter documental. En esta tesis pretendemos hacerlo.



noticia viene de *nocere*, conocer, nace del deseo humano de saber y transmitir conocimiento (Acosta Montoro, 1973: 60), y el viaje es fuente y también consecuencia de esas mismas intenciones, como ya vimos.

Y quizá es que, en oposición a la tesis de Percy Adams que distingue los viajeros, básicamente, entre diferentes grupos de mentirosos, aquí proponemos una suerte de «viajeros de verdad», no porque necesariamente sus relatos sean *ciertos* o completamente *verificables*, sino que la información que han transmitido en sus textos, aunque escondida detrás de una mentira o acompañada de ésta, prima sobre la narración ficcional. Y porque sus estrategias narrativas, de verosimilitud, estamos seguros, han tenido importancia no sólo en la escritura de ficción sino en la comunicación cotidiana y sistemática de la realidad, es decir el periodismo.

### 3.1.2 El periodismo de viajes

Hablar de viaje, crónica, periodismo e información constituye un conjunto significativamente trascendental en la historia del hombre y las ideas. Es una relación antiquísima que se remonta, como hemos dicho, a esos primeros signos de la evolución del pensamiento y a esos chasquidos aborígenes con el que nuestra especie, posiblemente viajera y nómada en origen, comunicó la noticia de sus primeros desplazamientos:

Hace miles de años un antepasado nuestro se elevó sobre sus extremidades inferiores y miró al horizonte. Cuando se preguntó qué habría más allá de aquellas colinas, o de aquella selva o de aquel río, estaba dando inicio a una aventura que está muy lejos de haber terminado [...] Aquel primate iniciaba un camino incierto, lleno de peligros, pero también de apasionantes emociones y descubrimientos (Alvaro cit. en Rivas Nieto, 2006: 17)<sup>172</sup>.

Es así: mucho antes de que aparecieran las hojas manuscritas o impresas que contenían lo que hoy conocemos como noticias, “ya había gente curiosa con necesidad de informar y comunicar a sus contemporáneos todo lo que ocurría dentro y fuera de su entorno. Y esos raros, por lo general, eran gente viajera” (Belenguer, op.cit: 14).

<sup>172</sup> Bruce Chatwin, en su libro *Los trazos de la canción* (2005), incluye no pocas referencias y reflexiones antropológicas que apuntan al posible origen nómada de la especie (alude, entre otras, a las investigaciones de John Bowlby y Elizabeth Vrba). También Kapuscinski, en *Ébano*, se refiere al carácter nómada del hombre africano, descendiente directo del hombre primitivo, que desde siempre y aún hoy ha estado en permanente movimiento, huyendo del peligro, la sequía, la epidemia o la adversidad del clima (2005: 25-27).



Esto nos pone en la pista de que son los viajeros quienes están en el origen de la información. Como indica José Acosta Montoro, "los viajes han servido siempre al hombre para llegar a donde está la noticia" (1973: 239)<sup>173</sup>. En todas las épocas, los que han viajado lejos y regresado para contarlo han respondido a esa función primera del periodismo que tiene que ver con recolectar, sintetizar, jerarquizar y dar cuenta de todo aquello que tiene interés para los miembros de una sociedad determinada.

A largo de la historia se aprecia que muchos viajes –la mayoría– se realizaron por la necesidad de ver qué había más allá. Los que fueron, cumplieron con su cometido de contar, de «informar», aunque fuera verbalmente, sobre lo que vieron; por lo tanto, no les robemos su condición de «protoperiodistas», ya que de alguna manera lo fueron (Belenguer, op.cit: 41).

Si se piensa en Herodoto –a quien se le ha llamado padre de la Historia pero también del reportaje<sup>174</sup>–, en el antiguo periodismo por correspondencia –el que se ejercía, por ejemplo, entre España y sus colonias en América tras el Descubrimiento–, en Marco Polo trayendo las noticias de la China del Khan o incluso en los corresponsales de prensa, es difícil no ver cómo los viajeros están en el mismo centro del origen de la profesión periodística. Cuenta Acosta Montoro que Alejandro Magno, ya en el año 325 a.C, llevaba cronistas a sueldo para llevar cuenta de todas las maravillas que veían en sus expediciones y lo que acontecía en las batallas, y que Nearco, uno de los generales de Alejandro, copió a su jefe y llevó cronistas en su expedición al Indo (op.cit: 142-143).

Y poco antes que Nearco fue Jenofonte quien escribió, en su *Anábasis*, una serie de crónicas y reportajes sobre la *Expedición de los Diez Mil*, los mercenarios griegos que contratados por el príncipe Ciro el joven se enfrentaron a las huestes de su hermano Artajerjes, rey de Persia (Se sabe que el propio Alejandro consultó estos escritos antes invadir a ese mismo imperio). También Tucídides escribió su relato sobre *La Guerra del Peloponeso* "al estilo de un corresponsal", y los antiguos emperadores chinos llevaban a dos fedatarios que dejaban constancia, el uno de los hechos imperiales y el otro de las palabras. Incluso Julio César redactó buena parte de *La guerra de las Galias* desde el frente de batalla, textos que hacía llegar a Roma

<sup>173</sup> La cita también en Belenguer (op.cit: 39) y en Rivas Nieto (op.cit: 63).

<sup>174</sup> Cicerón le otorga el título de Padre de la historia, Kapuscinski, del reportaje. Acosta Montoro dice que debería llamársele también padre del periodismo "aunque solo fuera para agradecer su actitud de reportero que pregunta casa por casa, hombre por hombre, a través de sus viajes por Libia, Cirene, Fenicia, Persia..." (ibíd: 142).



para que se multiplicaran y distribuyeran copias, con el objetivo de justificar sus gestas y aumentar su prestigio entre su pueblo (Acosta, *ibídem*)<sup>175</sup>.

En los tiempos modernos, también han sido viajeros los que han estado en los epicentros de la evolución periodística, desde que se fundaran las agencias de noticias a finales del siglo XIX, o cuando españoles como Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce y Ros de Olano cubrieron la famosa Campaña de África, en la que tuvo lugar la guerra entre España y Marruecos entre 1859 y 1860; e incluso a través de figuras como William-Howard Russel, enviado del *Times* de Londres a la Guerra de Crimea en 1854, o John Reed, periodista estadounidense que dejó el testimonio de la Revolución Rusa no sólo en la prensa sino en su libro *Diez días que estremecieron al mundo*<sup>176</sup>.

Estas evidencias han hecho que algunos investigadores, en las últimas décadas, se hayan preocupado por definir la historia y la naturaleza de lo que se denomina *periodismo de viajes*, entendida por unos como especialidad de la profesión –igual que el periodismo taurino, cultural, o deportivo (Belenguer: 2002)– y otros como subgénero informativo (Rivas Nieto: op.cit: 60).

Para Mariano Belenguer, profesor de la Universidad de Sevilla y autor del libro *Periodismo de viajes: Análisis de una especialización periodística*, es en los «cronistas» e «informadores» de antaño como Tucídides y Nearco donde tiene lugar la aparición del periodismo, llegando a asegurar que el primer periodismo que se realizó fue de viajes (*ibíd*: 41). Rivas Nieto está de acuerdo:

Un texto de viajes surge de la necesidad de narrar las experiencias vividas; nace del deseo de contar a los demás lo que al viajero le ha sorprendido, porque el viajero –el verdadero viajero– tiene algo de narrador, de informador. Por eso relatar un viaje es algo connatural al propio viaje [...] y la reconstrucción de la historia del periodismo viajero no es más que la de la historia del periodismo (2006: 63).

De acuerdo: tanto en la necesidad como en la voluntad de información surge el relato de viaje, primero como narración oral y luego como material escrito. Por eso el viajero es desde siempre un informador: realiza la misma actividad que ejerce un periodista al interpretar el acontecimiento y la situación de la que es testigo, al descifrarla y elaborar un mensaje que comunica a los demás. El viajero, en este

<sup>175</sup> Lacita también en Belenguer (op.cit: 43).

<sup>176</sup> Los hitos del relato de viajes en la historia los analizamos en profundidad a lo largo del capítulo 3.2: *El tratamiento histórico de la información en la escritura de viaje*.



sentido, a la hora de contar su viaje realiza las mismas operaciones que, según Lorenzo Gomis, ejecuta un periodista en su método de notificar e interpretar la realidad: en primer lugar, escoge los elementos que considera esenciales e interesantes, adapta y traduce el mensaje para que resulte comprensible y finalmente sitúa esas informaciones, las explica y las juzga (Gomis: 1991: 38).

Sin embargo, el hecho de que el relato de viaje se haya abordado, no sólo desde diversos géneros literarios sino periodísticos, y desde múltiples disciplinas, hace que Belenguer lo incluya dentro de lo que se entiende como «periodismo especializado», asegurando, en consonancia con Héctor Borrat, que es un campo que va más allá del periodismo generalista y que tiene un lenguaje, conocimiento técnico y metodológico, técnicas, medios de publicación y audiencia también específicas (op.cit: 114-119).

Belenguer, sin embargo, asegura que esta especificidad viajera en periodismo sólo ha gozado de consideración por parte de los investigadores en ciencias de la comunicación desde hace muy pocos años, por “su confusa vinculación al turismo, por sus innegables lazos con la retórica literaria, por su heterogeneidad o por sus especiales características. [...] En muchas ocasiones se ha considerado esta materia como algo secundario y ajeno al periodismo, como un simple divertimento o relleno” (ibíd: 110).

Por ello el investigador propone una nueva tipología del género, en la que establece cinco grandes grupos de textos que, según él, permiten diferenciar en un apartado muy concreto el periodismo de viajes:

a) *Libros de reconocida vocación literaria*, escritos por autores motivados por crear obras dentro de los cánones estéticos literarios. Aquí cabrían, por un lado, los que son producto de la imaginación y aquellos que se inspiran en la propia experiencia del viajero, como Jack London o Stevenson.

b) Narraciones de exploradores, descubridores, aventureros que, *sin grandes ambiciones o inquietudes literarias*, escriben sus obras basándose en notas de campo y en sus libretas de viajes. Sus obras son documento, testimonio o registro.

c) Escritos de etnógrafos, antropólogos, naturalistas y otros científicos cuyos viajes son producto de la investigación de sus respectivas *ciencias*. Se diferencian en tanto que sus conclusiones y motivaciones son científicas.



d) Textos que nacen con la *vocación de ser guías turísticas* que sirvan de orientación al viajero. Contienen información y documentación útil.

e) *Textos periodísticos* que constituyen un periodismo especializado en ese ámbito temático y definidos por sus características formales –de extensión–, su conceptualización y el fin –su publicación en prensa periódica– (ibíd: 31-33).

Pero Belenguer, como siempre que se trata de establecer fronteras en la escritura, también tiene que reconocer que no existen las formas rígidas y que es justamente su carácter polimórfico el que hace que los géneros se mezclen aún cuando se trate sólo de periodismo de viajes:

Con frecuencia se encuentran casos de obras literarias que sirven de perfectas guías de viajes; y libros de exploraciones, investigaciones etnológicas o de otras ramas de la ciencia –incluso guías de viajes–, que pueden ser grandes obras literarias. Existen narraciones de viajes, publicadas bajo la forma de un libro, que no dejan de ser un amplio reportaje periodístico; y puede haber reportajes publicados en revistas que podrían formar parte de una antología de la literatura (Ibídem).

Pedro Eduardo Rivas Nieto es, junto con Belenguer, uno de los teóricos españoles que se han preocupado por la historia y la naturaleza del periodismo de viajes, y también él reconoce esta dificultad: “Todo viaje implica un deseo de aventura entendida como la entrada de lo desconocido en lo conocido. Sin embargo, es complicado delimitar los contornos de los relatos de viajes y, más difícil, hacerlo con los del periodismo de viajes” (op.cit: 63). Sin embargo, a diferencia de Belenguer, para Rivas el periodismo de viajes no es un género específico, sino más bien un subgénero, pues participa y toma elementos de macrogéneros como el periodismo noticioso, el periodismo de autor y el especializado:

En primer lugar, la actualidad de la que da cuenta es amplísima, ajustándose a posibles fórmulas reconocidas del mundo literario, antes que del mundo periodístico. En segundo lugar, la autoría es importantísima en la narrativa de viajes. En tercer lugar, el periodista a través de la documentación previa y de la recogida de datos durante el viaje, elabora un texto con cierto grado de especialización (ibíd: 60).

A su vez, Rivas Nieto establece varios niveles dentro del periodismo de viajes, y diferencia entre periodismo de viaje *informativo*, de *servicio* (propagandístico) y *libresco* (el que cuenta un viaje largo y es presentado en forma de libro):

El periodismo de viajes libresco abarca temas fundamentalmente sociales –reflexiones sobre las formas culturales, las transformaciones de la sociedad, el sentido de viajar, la vida



comunitaria, la organización colectiva...-; tiene características de la información especializada, aunque sólo por la profundidad con que es tratado el tema, y no por el público al que se dirige; se presenta normalmente con un modo de escritura personal -o, al menos, que se separa de las pautas del estilo periodístico-; el concepto de actualidad está muy diluido; las técnicas que utiliza son básicamente las del periodismo convencional; y no busca la neutralidad del periodista, sino el compromiso con lo que cuenta, con una implicación muy fuerte por parte del autor/narrador (ibídem).

Lamarlo periodismo *libresco* resulta básicamente elemental. Pero es necesario insistir en que en esta investigación nos apartamos de los intentos de establecer cajones estanco mediante la separación -siempre discutible- de libros de viajes, textos periodísticos de viaje y literatura de viaje, o entre géneros, subgéneros o «paragéneros», que aquí anotamos sólo a modo de marco teórico. También es el momento de dejar claro que en esta tesis no consideramos el relato de viaje como una especialidad del periodismo, sino que ésta es sólo una más de las múltiples formas posibles en las que se presenta. El relato de viaje, en su conjunto, lo entendemos como un género literario/documental pero -y aquí lo importante- en el que prima la información. Aún así, por ser informativo, no consideramos que haya que encajarlo exclusivamente dentro del periodismo de viajes, lo cual resulta excluyente y reduccionista dada la amplísima fisonomía de este tipo de textos, que participan, como hemos venido demostrando, de otras disciplinas como la geografía, la antropología, la sociología, la literatura y la historia, entre muchas otras, y en buena parte de ellos, aparte de la función informativa, destaca su función poética y el cuidado de la forma, es decir, su registro literario. Como dice David Spurr, también la escritura de no ficción depende del mito, el símbolo, la metáfora y otros procedimientos retóricos asociados a la ficción y a la poesía, pero eso no la hace menos informativa (1999: 2).

Además, si habláramos sólo de «periodismo» también tendríamos que entrar a establecer diferencias entre el periodismo de viajes más informativo, como el que se ejerce en la actualidad en numerosas revistas de viaje, y el más literario, como las crónicas de Martha Gellhorn en África o cualquiera de los reportajes literarios de Javier Reverte o Manuel Leguineche. Habría que verificar en cada caso si se apoya en información convencional, basada en fuentes, o si es periodismo de investigación -que profundiza en un tema concreto-; si es cívico, que se preocupa por los temas que afectan a una comunidad, o incluso si es de precisión, analizándolo por sus técnicas sociológicas y estadísticas para recoger la información, analizando si en el



texto tiene tanta importancia el contenido como el modo en que ha sido recabados y trabajados los datos (Cf. Rivas Nieto, op.cit: 57). También se tendría que analizar el texto por el grado de implicación del periodista, si en un caso simplemente recoge y transmite la información, o si se implica, como sucede en la mayoría de los textos de viaje. No nos interesan esas categorías, básicamente porque el relato de viajes participa de todas y cada una de ellas.

Incluso, de atenernos al periodismo, tendríamos también que entrar a diferenciar el periodismo de viajes del llamado periodismo literario. En ese sentido, existen ya numerosos estudios –especialmente en Estados Unidos– que intentan diferenciarlos como géneros aparte y que pretenden establecer fronteras precisas entre el *Travelogue* y la narrativa viajera. Pero ninguno de esos esfuerzos han dado resultado. Y aunque el periodismo de viajes tiene que ver básicamente con el tema (el viaje) y el periodismo literario se refiere a la forma del discurso, está claro que las fronteras entre uno y otro se solapan, y se termina por aceptar que no son géneros excluyentes (Hartsock<sup>177</sup> cit. en Soares, 2002: 21).

Lo que si no perdemos de vista es que cuando hablamos de relato de viaje, más allá de si es periodismo o literatura, nos estamos refiriendo a textos de carácter necesariamente interpretativo, como lo son también el ensayo, la crónica y el reportaje, que a su vez participan, todos ellos, en la construcción y estructura de esta escritura, algo que sin duda contribuye a la porosidad de las fronteras del género.

En ese sentido, históricamente el viaje y su relato se han asociado, sobre todo, a la palabra *crónica*. Sin embargo, Belenguer indica que en la actualidad ya no debería ligarse el periodismo de viajes a la acepción «crónica viajera» porque, según dice, el texto que habla hoy de todo lo que atañe a «lo extranjero» ha perdido ese carácter fragmentario de antaño que venía marcado por la continuidad con la que los cronistas enviaban periódicamente textos desde un destino, y en la actualidad se trata la mayoría de las veces de piezas únicas, “en las que el autor describe o narra de forma resumida su viaje o expone e interpreta de una forma precisa aspectos concretos, centrando el texto en un tema determinado” (op.cit: 119).

Esto hace que el investigador se incline por el reportaje, concretamente el reportaje interpretativo, que considera que es el que mejor se adapta al relato de

---

<sup>177</sup> HARTSOCK, John (2000): *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachusetts Press, p. 13.



viajes moderno por los elementos que lo definen: la búsqueda de antecedentes, la humanización del relato, la interpretación, la investigación y la orientación (Belenguer: op.cit: 118-119 y 151). Sin embargo, en esta investigación discrepamos de Belenguer y nos inclinamos por la crónica como la palabra que mejor define el relato de viaje. Veremos por qué.

### 3.1.2.1 Crónica literaria, crónica viajera

Viajar y contarlo, algo tan natural como el propio desplazamiento. Un hombre sale de casa, atraviesa sus fronteras naturales y, al volver, cuenta aquello que le ha sucedido durante el trayecto. Lo normal es que lo cuente ordenadamente, desde el comienzo hasta el final, desde que hizo las maletas hasta que desembarcó de nuevo en la puerta de su pequeño jardín. Es ahí donde aparece la crónica, un término que en su acepción más elemental remite al griego *kronika* y al latín *chronica*, que aluden a su vez al registro cronológico de eventos, a la narración de los acontecimientos en el orden en que sucedieron.

Por ello la crónica ha sido, desde siempre, el género que ha resultado más eficaz para narrar un viaje (incluso cualquier relato): lo natural es contar las cosas en el orden en que acontecen, desde la salida hasta el regreso (recordemos las etapas del viaje del héroe), y los relatos de viajes contados a la inversa son escasos y son básicamente experimentos –el *Viaje a la semilla* de Carpentier, por ejemplo<sup>178</sup>. Así lo explica Albert Chillón:

Desde las antiguas crónicas históricas de Tucídides o Tácito, la actitud y los procedimientos de los cronistas han cambiado bien poco: se trata de narrar isocrónicamente –en el denominado *ordo naturalis*– acontecimientos coetáneos observados de primera mano, y de irlos contando a medida que necesitan ser explicados (1999: 121).

<sup>178</sup> “El dictado más natural de todos es el del tiempo”, dice el escritor Pedro Sorela en sus clases. “Tendemos a contar a caballo del tiempo, calcándolo, reproduciéndolo en nuestra historia: del comienzo al final, según ocurrieron las cosas [...] De hecho, los cortes raros de tiempo casi definen un experimento [...] Y salvo excepciones, como Macbeth, la tragedia clásica tendrá ese clímax en la mitad. Todo relato es cronológico por principio, entre otras cosas –varias, y muy profundas– porque no es posible concebir un relato no cronológico [...] en el relato cronológico sucesivo el que gobierna es el tiempo, no el escritor. Una genuina dictadura, quizá la primera de todas. Así debió de contar el primer hombre que salió a matar un dinosaurio, y en todo caso así cuentan los niños... y no pocos *best-sellers*: primero sucedió esto y luego sucedió aquello. Y el final, al final” (Sorela, 2012b: web).



Celia Forneas, de la Universidad Complutense de Madrid, también ve en el viajero "un cronista en potencia"<sup>179</sup> cuya experiencia viajera "no se completa hasta que no se cuenta. [...] La crónica de viajes proporciona así información desde la distancia, ofrecida por un cronista testigo que, con frecuencia, actúa como un corresponsal que envía su relato fragmentado en capítulos o entregas" (2004: 223).

Pero además de informar, dice Forneas, el viajero crea estereotipos y se viste fácilmente de adornos literarios, sobre todo, cuando esos fragmentos de relato se reúnen en forma de libro (ibídem). De este modo, si utiliza recursos del arte de la ficción, el viajero, aparte de informador, se convierte también en poeta. Y es aquí donde comienzan nuevamente las confusiones, en tanto que la literatura, se supone, es la que abre paso a la fantasía y la ficción, y no está previsto que el cronista mienta.

Esa relación histórica de la crónica con la literatura es una de las principales razones por las que al relato de viajes, en tanto que crónica, se le ha restado su valor informativo. La definición de Martínez Albertos es el mejor ejemplo en ese sentido:

La *Crónica viajera* es un género más literario que periodístico, un pretexto para la literatura de escritores más o menos consagrados y que por extrañas razones –no precisamente informativas– ven la luz originariamente en las páginas de los periódicos. Se diferencia de las crónicas de enviado especial en que no responden a una motivación estrictamente periodística, sino diríamos de relleno y prestigio del periódico. La mayor parte de las crónicas viajeras surgen por la iniciativa de un escritor laureado que tiene proyectado hacer un determinado viaje por su propio interés y propone a un periódico que le financie parte o la totalidad de esta especie de turismo literario con la obligación de dar estas primicias al periódico. Algunas de estas crónicas viajeras tienen luego una significación informativa, tal vez por carambola: dependen casi siempre de que sean escritas por un periodista profesional y no por un literato aficionado al dinero y a la fácil publicidad de su firma en los periódicos (1991: 359-369)<sup>180</sup>.

Manuel Bernal, por el contrario, destaca la condición periodística del texto de viaje cuando afirma: "pretendo demostrar que, tanto en los siglos pasados como en el presente, la crónica viajera merece la consideración de género periodístico [...] La condición periodística de estos relatos vendrá determinada por la convergencia de una serie de variables que abarcan tanto la naturaleza del viaje, el valor informativo del relato, la actitud del cronista y el tratamiento dado al contenido noticioso, el

<sup>179</sup> Bernal (2007: 60).

<sup>180</sup> Lcita también en Forneas (2004: 223-224).



público al que se destina y las condiciones de difusión" (2007: 55). Con respecto al contenido informativo-noticioso y finalidad de los libros de viaje, dice Bernal que es ilustrativo que hayan sido los críticos literarios quienes primero intuyeron la condición periodística de estos relatos porque, en algunos casos, "ese reconocimiento se produce como una trabajosa claudicación, ante la misión imposible de encuadrar los libros de viajes entre los géneros literarios"<sup>181</sup> (Bernal, *ibíd*: 67)<sup>182</sup>.

Ponemos estas aproximaciones como ejemplo de dos maneras opuestas de concebir la crónica en tanto que relato de viaje, porque esa dicotomía entre verdad y verosimilitud, entre información y literatura, es la que históricamente ha marcado las discusiones teóricas en torno al género. Y es cierto que los textos viajeros, y las crónicas, si es que acaso no son lo mismo, apelan ambos a la emotividad del lenguaje, pero también parten los dos de una realidad noticiable: el viaje y la experiencia. Son escrituras con una correspondencia entre lo real –el viaje–, lo representado –la información que adquiere el viajero con el desplazamiento– y el discurso emotivo –su relato–. Pero precisamente por ser éste un marco tan amplio es posible que se cuele la fabulación, la exageración o la falsificación (literaturización es la palabra que suelen emplear los teóricos), que es lo que lleva a los investigadores a alejar el relato de viaje de los géneros informativos. Es verdad que cualquier elemento ficticio descalifica a la crónica de viaje como periodismo –que no como crónica (la crónica no es necesariamente periodística)–, pero no es menos cierto que una mentira entre un montón de datos reales no la descalifica como información. Es este el matiz que nos interesa y que desarrollaremos a lo largo del resto de esta investigación: un texto de viaje, aunque se presente como literatura o como media verdad, es igualmente informativo.

Entre otras cosas porque el relato real y la ficción se gestan simultáneamente, como explica Jorge Carrión, y no son necesariamente excluyentes:

Porque la fabulación es uno de nuestros mecanismos psicológicos, hay ficción en la incipiente geografía descriptiva de Herodoto, en el viaje de Marco Polo, en la crónica medieval y renacentista, en la Enciclopedia de la Ilustración: hasta –al menos– el siglo XIX, en la gran

<sup>181</sup> Bernal no estaba al tanto de los estudios de Sofía Carrizo sobre la poética del relato de viaje, que suponen la superación de esa claudicación. Los estudios de Carrizo es cierto que se publican el mismo año que este libro de Bernal.

<sup>182</sup> La cita también en Forneas (2004: 224).



mayoría de los textos de no ficción [...] La poética propia –las herramientas con que cada uno plasma su mirada– tiene que esforzarse para mantener a raya la tentación ficcional. La mayoría de los grandes cronistas son también grandes novelistas. Todas las novelas son –de un modo u otro– autobiográficas y están basadas en hechos reales. Lo natural es el trasvase entre vasos comunicantes (Carrión: 2012: 26-28).

De cualquier modo, hablar de la escritura de viajes como crónica también es complicado, vasto y difícil, porque sus fronteras son igualmente porosas. La crónica es, casi por lo general, literatura<sup>183</sup>, y al mismo tiempo puede ubicarse cerca del reportaje, la entrevista, el relato costumbrista, la semblanza, el retrato o el perfil. Incluso es parienta del ensayo, que “a caballo entre la filosofía y la creación literaria, divulga libremente y al hacerlo descubre cosas, comparte hallazgos, transmite conocimientos y ejerce la crítica” (VV.AA., 2011: 11)<sup>184</sup>.

Las crónicas, hasta hace más o menos quince años, designaban todo tipo de cosas: despachos urgentes, notas policiales, columnas. La crónica se seguía asimilando a lo cronológico, al relato de lo sucedido a lo largo del tiempo en un determinado lugar o sobre un determinado tema, y solía clasificarse en literaria o judicial, taurina o de fútbol, de baloncesto o de golf, de sociedad o política (Gomis, 1991: 46). Pero hoy, especialmente con el auge que experimenta este género en América Latina, el término ha pasado a denominar las historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando los recursos formales de la literatura de ficción (Guerriero, 2012: 4)<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Vid. *Infra*. pp. 186-193. Aludimos allí a las explicaciones de Susana Rotker sobre la prosa poética de la crónica como literatura.

<sup>184</sup> Paul Fussell es uno de los teóricos contemporáneos que ve el texto de viaje como un marco para el ensayo. El libro de viajes, dice, es una forma de preservar ensayos de naturaleza variada y profunda que sin el gancho de lo exótico sería mucho más complicado encontrarles una audiencia. Son textos que pueden hablar de ética sin ser confundidos con el sermón y el moralismo. Fussell pone como ejemplo las disertaciones de Hemingway en *Verdes colinas de África*, como aquella famosa sobre los grandes novelistas norteamericanos, reflexiones que si llegan a aparecer como una colección de ensayos éticos e históricos, hubieran tenido muchas menos posibilidades de éxito (Fussell, 2001: 106-107).

<sup>185</sup> América Latina experimenta, desde hace unos quince años, una explosión de nuevas voces de periodistas preocupados tanto por las historias como por el estilo narrativo y la experimentación, básicamente impulsado por instituciones como la *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano* (una institución para la formación de periodistas creada en 1994 por iniciativa de Gabriel García Márquez, quien comenzó como reportero su carrera de escritor) y por revistas como *Etiqueta Negra*, *El Malpensante*, *Provincias*, *Rolling Stone*, *Sábado*, *Letras libres*, *Marcapasos*, *Orsai* y *Soho*, entre otras. Ahora también en Argentina la *Fundación Tomás Eloy Martínez* se dedica a apoyar esas nuevas plumas del continente.



En su día, García Márquez definió la crónica como “un cuento que es verdad”; el peruano Julio Villanueva la ha llamado “literatura a ras de suelo” y Mario Jursich, periodista colombiano, la entiende como “un género que tiene un pie en la ficción y otro en la noticia”<sup>186</sup>. El poeta y ensayista colombiano Darío Jaramillo también propone su definición: “Narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (Jaramillo, 2012: 17).

La crónica es un género que posee la impronta personal de quien escribe el texto –importa la pluma–, y varía según el tema, el lugar, la audiencia, las aspiraciones del narrador. Es “una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado” (Martín Vivaldi, 1987: 123); es una “reconstrucción literaria de géneros o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas”, como dijo Monsiváis (cit. en Jaramillo, op.cit: 12).

La crónica profundiza, enfoca, usa el lente de aumento, pregunta, recurre a la paradoja (Carrión dice que justamente la paradoja es la poética del género<sup>187</sup>), y todo eso se cuece, se supone, bajo el ingrediente innegociable de la verdad. Por eso Julio Villanueva Chang, uno de los responsables del denominado «boom de la nueva crónica latinoamericana» habla de una definición más ética que estética del género. Se trata de un pacto ético, de pudor, un pacto informativo. El cronista sabe que no puede mentir y que sus estrategias narrativas están sólo al servicio de la realidad de la que es testigo.

Juan Villoro, escritor, ensayista y también responsable a la vez que representante de esos «nuevos cronistas», para definir la crónica también se remite primero al ensayo, pero termina por compararla con un ornitorrinco:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la *novela* extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del *reportaje*, los datos inmodificables; del *cuento*, el sentido

<sup>186</sup> Estas definiciones las recoge Darío Jaramillo en el prólogo de la *Antología de crónica latinoamericana actual*. Véase bibliografía.

<sup>187</sup> Jorge Carrión lo explicó así durante el lanzamiento de su antología de crónica iberoamericana actual *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012.



dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la *entrevista*, los diálogos; y del *teatro* moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del *ensayo*, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la *autobiografía*, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser<sup>188</sup> (Villoro, 2005: 14).

No hay una sola de las características que menciona Villoro que no se ajuste al relato de viaje. Éste fue el verdadero antecedente: antes que la novela, fueron los viajeros quienes situaron a los lectores delante de nuevos mundos, dándoles la ilusión de estarlos visitando. Ahí también se tejió la carga dramática del cuento, mucho antes incluso, en el mito, que traía consigo explicación y sentido a la realidad. Y es en el mito donde se fundan las etapas del camino del héroe, como vimos, las que luego serán la raíz común y constante de todos los cuentos, leyendas y narraciones populares. Fue Herodoto quien viajó para entrevistar a los bárbaros, para comprobar lo que de ellos había oído decir y para indagar en las causas de las guerras entre los hombres. Y fue Homero quien aportó aspectos del drama al relato, por medio de la polifonía de voces y personajes (ya lo alababa Aristóteles por esa aportación (Cf. Genette, op.cit: 196). Dice Villoro que la crónica se nutre del ensayo, pues bien, el relato de viaje también lo hizo desde siempre, más aún desde que comenzó a conectar, a partir del Siglo de las Luces, la narración y la ciencia a través de relatos naturalistas, científicos y antropológicos, todos consecuencia del desplazamiento. Y cómo no la autobiografía: el texto de viaje, por definición, no existe sin el viajero, columna vertebral en la que se apoya lo que se narra.

El relato de viaje siempre fue y ha sido crónica. A lo mejor el relato de viaje es el ornitorrinco. La crónica, como el relato de viajes en su origen, es hoy “la agente del mito popular” (Jaramillo, op.cit: 45). Igual que la poesía, es un género que busca dar significado universal a experiencias particulares (Fussell, op.cit: 115). Y es el

---

<sup>188</sup> Susana Rotker, autora del libro *La invención de la crónica*, también alude al centauro y a la mixtura de géneros para definir esta forma periodística: “así como la imagen del centauro es el prototipo simbólico de la dualidad hombre/animal, la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (2005: 53).



lugar donde se encuentran lo literario y lo informativo, básicamente en su prosa poética.

Por eso el escritor de viajes es un híbrido entre el cronista que interpreta, el historiador que contextualiza y el informador que parte de los hechos reales. El reportero se confunde con el contador de historias, su conocimiento del Otro se da forma intuitiva y subjetiva (Soares, 2002: 21), y ese conocimiento luego se traduce en información. Como dice Genoviève Champeau, hay en su figura un triple estatuto: de viajero –experiencia personal y testimonio–, periodista –en cuyos textos tiene cabida la actualidad– y poeta –la preocupación por la estética y el lenguaje–, “tres entidades que se refuerzan en lugar de excluirse” (2011: 298).

Quizá por eso Percy Adams, a pesar de haber calificado a los viajeros como mentirosos, llega a asegurar que el escritor viajero es, sobre todo, un periodista literario:

En últimas, el autor de viajes –ni historiador ni periodista– es un periodista literario itinerante que intenta combinar varias disciplinas, entre ellas la antropología, sociología, psicología y, por supuesto, la historia y la geografía (Adams, op.cit: 281)<sup>189</sup>.

En este sentido, el apunte de Ramón J. Sender resulta pertinente: “Viendo las cosas despacio, periodismo literario es la *Iliada* de Homero, y lo es *El Quijote* que nos muestra mejor que ningún tratado histórico el proceso de desintegración de la superestructura del feudalismo europeo” (cit. en Roy, op.cit: 51).

Si decíamos antes que la ficción y el relato real se gestan simultáneamente, es interesante comprender cómo el periodismo literario y narrativo, el que se manifiesta en géneros como la crónica y el reportaje, recibe del relato de viaje una influencia decisiva en sus orígenes. Tom Wolfe, por ejemplo, aseguró que muy probablemente el Nuevo Periodismo arrancó con la literatura de viajes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX:

Muchos de los escritores de viajes parecen haber sido inspirados por el éxito de las autobiografías. Su idea era de crear una autobiografía ellos mismos a base de dirigirse a países extranjeros en busca de color y de aventura. Melville, por ejemplo, inició su carrera en el filón del viaje y la aventura (Wolfe, op.cit: 75).

---

<sup>189</sup> “The lasting author of travels –neither historian nor journalist– is then a roving, literate journalist who seeks to combine several disciplines, among with are anthropology, sociology, psychology, and of course history and geography”.



Jorge Carrión también asegura que la escritura de viaje es el modelo narrativo del periodismo:

Toda crónica fija literariamente la relación que existe entre la mirada de quien escribe y la oportunidad que le dio el mundo al revelarle una de sus infinitas facetas. Los cronistas son observadores que no dejan pasar la oportunidad y la transcriben. El observador tiene que realizar un gran esfuerzo intelectual para comprender la psicología, las motivaciones, los miedos y los deseos de quien está entrevistando, de su guía por ese contexto ajeno y, por tanto, en gran parte incomprensible si no es gracias a su intermediación. A su rol de cicerone, de traductor. Por eso la *literatura de viajes* es el gran modelo narrativo del periodismo y del resto de disciplinas modernas que, como la antropología y la psicología, hacen de la escritura del diálogo con el otro su piedra de toque. La misma tensión que encontramos entre el viajero y el nativo caracteriza la relación entre el cronista y su entrevistado o su informante. Y es similar la voluntad de penetración en las capas de la realidad ajena (Carrión, 2012: 16).

Josep María Casasús también se refiere a la relación entre literatura, periodismo y relato de viaje:

La prosa informativa no ha de privarse de recursos de redacción literaria que sin renunciar a la necesidad de ser fiel a la realidad y a la verdad aprendida dan a la secuencia de datos y hechos una belleza que hace atractiva una operación aparentemente tan inusual como es la de conocer el núcleo del hecho informado, el escenario del desarrollo, la identidad del personaje. Los *libros de viajes, las descripciones de paisajes, el reportaje sobre un país desconocido, el relato de la aventura insólita*, han generado en todas las literaturas una fuente de soluciones estilísticas para el periodismo (Cit. en Belenguer, op.cit: 111).

Asimismo Albert Chillón:

La crónica y el reportaje modernos han recibido importantes contribuciones de la vieja *crónica de viajes*, una de las modalidades más antiguas de la narrativa oral y escrita [...] La crónica contemporánea conserva buena parte de los rasgos que históricamente han caracterizado el género: el periodista, a menudo especializado –y de ahí el vocablo cronista–, informa sobre un hecho de actualidad narrándolo isocrónicamente [...] y, a la vez, comentándolo a discreción. [...] La fisionomía moderna del género, así como su evidente vinculación con la crónica y el reportaje periodísticos deben también mucho a las impresiones de viaje escritas por exploradores ingleses como James Cook (*The Journals of Captain Cook*) y Henry Morton Stanley –famoso por su búsqueda del misionero Dr. Livingstone, narrada en *How I found Livingstone* (1872), uno de los primeros grandes *scoops* del periodismo de la época–. (Chillón, 1999: 121-123).

¿Pero por qué preferimos aquí *Crónica* y no *reportaje*, como proponía Belenguer? La polifonía de las voces, los datos contrastados y múltiples, la



descripción del ambiente y las circunstancias lo inclinan al segundo. Pero quizá el hecho de que la crónica involucre ese aspecto esencial del narrador personaje, cuya vivencia y mirada es más subjetiva y cuya voz está muy presente en el texto, es lo que acerca el relato viajero más a este género que al reportaje. Históricamente los narradores de viajes no se han movido en su destino con la frialdad del reportero que recaba datos y contrasta posiciones, sino todo lo contrario: privilegiando su experiencia, su voz y punto de vista. Es lo que el periodismo anglosajón diferencia entre *report* y *story*: el primero son los hechos escuetos, pero el segundo es el que contiene todas las explicaciones (Roy, 2000: 53).

Y es que sabemos, además, que el relato de viaje, como crónica, es una de esas formas informativo-literarias en las que hay un gran mimo de la forma, de la estructura. No por nada muchos textos del género han alcanzado un alto valor artístico, escritos por personajes tan distintos como Dickens, Defoe, Larra, Maupassant, García Márquez, Saint-Exupéry, Norman Mailer, José Martí, Rubén Darío y Baudelaire que, aparte de haber sido periodistas, tienen en común el hecho de haber sido autores de relatos de viajes.

Porque el relato de viaje es crónica, sí, y la crónica es literaria. Participa de esa forma de expresión que es la literatura y que Todorov definió como la que se ocupa de lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario, ese "modo de conocimiento de la naturaleza estética que busca aprehender y explicar lingüísticamente la calidad de la experiencia" (cit. en Rivas, op.cit: 45). Y participa del periodismo en su apego a la realidad, en su origen en el hecho informativo, y en la medida en que procura ser fiel a él con todas las técnicas de verosimilitud que tiene a la mano, aunque lo que resulte sea una alegoría. Ambas se unen justamente en su voluntad de superar la realidad, al explicarla:

Su orden o su aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia del autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes. Te paso el testigo [...] los cronistas son humanos capaces de sintonizar con la música de su presente, leerla y trasmitirla para que también los demás la podamos leer. Y reescribir. Crearla para que la podamos recrear (Carrión, 2012: 15).

Por eso la crónica, igual que el relato de viaje –o el relato de viaje como crónica–, e igual que la novela, es un género discursivo, poroso, híbrido, "formado mediante la aleación de otros géneros anteriores o coetáneos a cada momento de su evolución [...] que incluye modalidades literarias adscritas al *canon* literario



tradicional –cuentos, *short stories*, piezas líricas y teatrales–, pero también, por otro, a los géneros testimoniales clásicos –relatos de viajes, dietarios, memorias, biografías, cuadros de costumbres, relaciones, cartas...–” (Chillón, op.cit: 84).

Y todo ello se junta en el relato de viaje precisamente porque éste estuvo antes, antes que todo, incluso de la novela, como demostró Percy Adams en su libro canónico *Travel Literature and the evolution of the novel*. La escritura de viaje fue crónica, y “la crónica estuvo allí, desde el principio, amenazando la claridad de esas fronteras”, como dijo Susana Rotker (2005: 226), –y como veremos en el repaso histórico que haremos a continuación–. Fue entonces, en el origen, cuando se fundó el primer equívoco: “pensar que el periodismo y la ficción son dos escrituras diversas” (ibídem), porque como también explicó célebremente Acosta Montoro, “son como la rama y el tronco, que no pueden vivir por separado” (op.cit: 51). Son producto de la misma raíz –la comunicación y la información–, tal como venimos demostrando.

Está claro que siempre habrá obras que se crucen en las dos vertientes, y por eso no merecen la pena las dicotomías. Es por eso dejamos hasta aquí las clasificaciones genéricas y lo que haremos será ahondar, a partir de este punto, en el origen, las características y condición documental de esta escritura. Pretendemos demostrar que en el relato de viaje prima el hecho informativo y lo haremos siguiendo esa idea de que “la historia del viaje es la historia de la crónica, que es la historia de la memoria” (Carrión, 2012: 14). Consideramos que la primacía de su carácter informativo, el sólo hecho de reconocer esa intención, puede que no sirva para delimitar el género, pero sí para, por una vez, encontrar un punto de unión entre la vastísima biblioteca de los libros de viaje. Comprender cómo funciona la información en estos textos, de qué manera la han abordado históricamente los viajeros y cómo la ha guardado y trascendido el relato, quizá sea muy útil para tal fin.

Estamos de acuerdo con Jorge Carrión en que cada época ha necesitado sus viajeros, sus testigos, sus intérpretes y sus cronistas, que comuniquen el sentido –o al menos la sensación de sentido– que por lo común es ajena a lo real (2012: 15). Pero precisamente porque estamos de acuerdo es necesario, antes de hacer el repaso histórico del relato de viaje que abarcará desde el tiempo remoto del mito hasta nuestros días, detenernos en los planteamientos de Susana Rotker –que suscribe



Carrión- y que defienden la crónica como un género específico de América Latina, cuyo origen se funda con los modernistas americanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (Rubén Darío y José Martí, sobre todo), que permitió la profesionalización del escritor y que creó una nueva forma de narrar, antes de que Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote lo difundieran con el nombre de Nuevo Periodismo<sup>190</sup>.

Creemos que se trata de un error de planteamiento: llamar *nuevas* a una serie de prácticas narrativas tan viejas como los faraones egipcios o Herodoto, desconociendo de un plumazo toda la tradición del relato de viaje –y con él de la crónica– que estuvieron desde el principio mismo de la narración. De cualquier modo, los planteamientos de Rotker nos interesan, además de para resolver el equívoco, también porque su análisis se basa principalmente en Rubén Darío y en José Martí, dos escritores y periodistas que, además, eran viajeros cosmopolitas, y ahí se cumple y se respeta tanto nuestra hipótesis como la tradición de esta escritura. Su investigación también nos interesa particularmente porque, al referirse a los textos periodísticos de los modernistas, ahonda en las funciones informativas de la crónica como prosa poética –que es también la del relato de viaje–, salvando con ella las distancias que a veces no existen (y en eso estamos de acuerdo) entre el periodismo y la literatura. No existen en el caso de la crónica, como dice Rotker, y con ello tampoco en el relato de viaje, decimos aquí. Crónica y viaje, hemos dicho, son la misma cosa.

### 3.1.2.2 ¿Inventaron la crónica los modernistas?<sup>191</sup>

América Latina llegó a la modernidad a finales del siglo XIX. Era el inicio de la industrialización, de la consolidación del Estado independiente y burocrático –sólo

---

<sup>190</sup> Así como Rotker encuentra en los modernistas americanos una suerte de pioneros de la crónica periodística, la investigadora portuguesa Isabel Soares ve del mismo modo a escritores-periodistas como Eça de Queirós, Ramalho Ortigao, Oliviera Martins y Batalha Reis, según ella precursores de la experimentación periodística en Portugal a finales del siglo XIX, y a quienes considera, también, una suerte de periodistas literarios *avant la lettre*. Cf. Soares (2011: 118-133).

<sup>191</sup> Todo este capítulo se funda en el libro *La invención de la crónica*, de Susana Rotker, investigadora venezolana fallecida en el año 2000. Su libro es hoy una pieza clave en la concepción de la «nueva crónica latinoamericana» (Vid. nota: 185). Las ideas son todas de Rotker, por lo que indicaremos la página del libro en la que aparecen utilizando el mismo método bibliográfico que venimos empleando. Si la idea es de otro autor, a su vez citado por Rotker, anotaremos, en lo posible, la referencia bibliográfica citada por ella.



Cuba y Puerto Rico seguían bajo la colonización española-, las economías de sus países comenzaban a entrar en el sistema económico internacional, la burguesía empezaba a consolidarse como clase social y era el momento de la transición entre el campo y la metrópoli, de la rápida urbanización de las grandes ciudades.

Ser moderno significaba, en reglas generales, un medio ambiente novedoso: ferrocarriles, máquinas de vapor, fábricas, telégrafos, periódicos, diarios, teléfonos, descubrimientos científicos, centros urbanos que cambiaban la conformación de la sociedad y la distribución de las tradicionales clases sociales. Ser moderno -en términos occidentales- era también el optimismo tecnológico donde el hombre, como diseñador, mejoraría el mundo material; la sociedad podría alcanzar la mejor de las utopías gracias a los ideales de la eficiencia. "Era, en suma, introducirse en las leyes del mercado, salir de los regionalismos hacia visiones transcontinentales, enfrentar la instauración del hombre como *animal laborans* y la mundanización (sic) (Rotker, op.cit: 31)

Esa mundialización estaba emparentada, por un lado, con la imitación de lo europeo, una práctica común en los latinoamericanos pertenecientes a las clases dominantes desde la época de la colonia y el periodo de las independencias<sup>192</sup>. Aquella era una imitación que, como explica Claudio Véliz no era tanto de los modos de producción como del consumo: "el entusiasmo de quienes estaban dispuestos a aceptar todo lo procedente de Francia y Gran Bretaña les impulsaba a emular la manera en que franceses y británicos gastaban su dinero: su estilo de vestir, su moda arquitectónica y literaria, su música, modales, afectaciones y costumbres exóticas y, casi inevitablemente, sus ideas sociales, económicas y políticas" (ibíd: 34). Eran, como escribió José Martí en 1891, "una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la mortera de España" (Véliz<sup>193</sup> cit. en Rotker, ibíd: 38).

Por otro lado, el modernismo estaba imbuido por la vorágine del fin de siglo, el gran flujo informativo -propiciado entre otros factores por el telégrafo- y las posibilidades y medios para viajar (ibíd: 33). El viaje fue un factor de modernidad, y el cosmopolitismo uno de sus rasgos más característicos:

<sup>192</sup> Latinoamérica no ha dejado nunca esa costumbre imitativa en su forma de construirse y desarrollarse. Esa imitación que antes hizo de Europa hoy la reproduce de Estados Unidos. Es una espeie de complejo, que Susana Rotker define como desclasamiento. Esa imitación, y su todavía entusiasta fe en el futuro, es síntoma de que América Latina todavía está en la modernidad, como asegura Pedro Sorela. Incluso Rotker afirma que un rasgo de la ambivalencia de los modernistas se manifestó que en anunciaron el peligro del imperialismo pero terminaron por convertir a Estados Unidos en el modelo de progreso e incluso algunos volvieron a idealizar a España (ibíd: 85).

<sup>193</sup> C Véliz: *La tradición centralista*, p. 177-178.



La transfiguración se inició en los grandes centros urbanos como México y Buenos Aires. Las otras capitales hispanoamericanas habrían de contagiarse del espíritu de la modernidad con rapidez: por un lado, ese aire recoleto y colonial fue haciéndose cada vez más remoto; por otro, pocos ciudadanos pudieron permanecer inmunes a la información internacional que les llegaba con naciente fluidez ya no sólo a través de los viajes o los libros, sino a través del periodismo [...] Modernidad es, en una primera instancia, un sistema de nociones de progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inagotable deseo de novedad, derivados de los rápidos adelantos tecnológicos de los que se tenía conocimiento, de los sistemas de comunicación y, sin duda, de la lógica de consumo de las leyes de mercado que se estaban instaurando<sup>194</sup> (ibíd: 34).

Era pues el fin del siglo y ello, como toda transición, trago consigo cambio e inestabilidad, una ruptura, lo que originó malestar entre los intelectuales también como consecuencia de la "crisis universal de las letras y del espíritu [...] que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida"<sup>195</sup> (ibíd: 23).

Los intelectuales, escritores y poetas latinoamericanos buscaban su lugar en el mundo, inmersos en un continente de naciones jóvenes cuya identidad apenas se estaba construyendo. Por eso los textos modernistas se preguntaban constantemente "a dónde vamos", "de dónde venimos". Algo sin duda emparentado con el viaje y que Rotker define como "testimonios de un desajuste". Los ejemplos son abundantes:

En el poema *La respuesta de la tierra* de José Asunción Silva: "¿Qué somos? ¿A dónde vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos? / ¿Conocen los secretos del más allá los muertos? ¿por qué la vida inútil y triste recibimos?"; en *Nihilismo* de Julián de Casal: "nada del porvenir a mi alma asombra / y nada del presente juzgo bueno; / si miro al horizonte, todo es sombra; / si me inclino a la tierra, todo es cieno"; en *Las almas huérfanas* de Manuel Gutiérrez Nájera: "pero el hombre de sed agoniza, / y sollozan las huérfanas almas: ¿Quién nos trajo? ¿De dónde venimos? / ¿Dónde está nuestro hogar, nuestra casa?". También en los poemas de Rubén Darío se hallan las marcas de esa obsesión por "no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos...!" (ibíd: 35).

Martí también se refería al viaje en su crónica *Darwin y el Talmud*: "El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior, y que una voz constante nos promete" (cit. en Rotker, ibíd: 26). Aquello evidenciaba, en

<sup>194</sup> Cf. BERMAN, Marshall (1982): *All That is solid melts into air. The Experience of Modernity*. Nueva York, Simon and Schuster

<sup>195</sup> DE ONÍS, Federico (1961): *Antología de la poesía española e hispanoamericana* Nueva York, p. 495.



ese torbellino de cambios de la modernidad, la que sería la búsqueda interior su camino para buscar las respuestas.

Los modernistas, como equivalentes en América Latina de los románticos europeos<sup>196</sup>, vivían en un "enfrentamiento entre lo nuevo/lo viejo y entre discursos heterogéneos, enmarcado por una conciencia cosmopolita que acentuaba los contrastes" (ibíd: 38). Era el auge del positivismo en Europa, pero en América Latina, la época de la duda, de las sospechas. Los escritores se movían "entre la racionalización y el subjetivismo, entre la técnica y la emoción, entre el mito y la invasora cotidianidad, entre el desencanto y la fe en el porvenir es un deseo de conciliar las contradicciones y los fragmentos de la realidad, un deseo de novedad y ruptura incesante y cosmopolita" (ibíd: 41- 42).

Habían leído a Gautier, a Víctor Hugo, Poe, Wilde, y sus influencias se mezclaban con la búsqueda de lo propio y de lo verdadero. Dice Rotker que su duda era semejante a la de Baudelaire, expresada en *El pintor de la vida moderna* que corre, está buscando. ¿Pero qué busca? Él está buscando algo que se podría llamar la Modernidad<sup>197</sup> (ibíd: 39).

Por eso, como decíamos, esa búsqueda era interior, a través de la palabra y la belleza. José Martí escribía: "¿Y por dónde hemos de empezar a estudiar, sino por nosotros mismos? Hay que meterse la mano en las entrañas, y mirar la sangre al sol: si no, no se adelanta" (cit. en Rotker, ibíd: 143). En tiempos de la industrialización, la tecnología y el positivismo, se trataba de reconocerle al hombre su dimensión humana. Decía Martí: "Las ciencias aumentan la capacidad de juzgar que posee el hombre y le nutren de datos seguros; pero a la postre el problema nunca estará resuelto; sucede sólo que está mejor planteado el problema. El hombre no puede ser Dios, puesto que es hombre. Hay que reconocer lo inescrutable del misterio" (ibíd: 39).

Los modernistas tenían fe en progreso, sí, pero su procedimiento no era método científico, ni el de la Estética de Hegel que afirmaba que el arte había dejado de ser la forma en que se manifiesta la verdad, ni el de Weber, donde el hombre

---

<sup>196</sup> Octavio Paz dijo de los modernistas: "semejante a la de la reacción romántica [europea] en el alba del siglo XIX [y que] su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo". Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Seix Barral, México. p. 128-129 (En Rotker: op.cit: 42)

<sup>197</sup> "Le peintre de la vie moderne: "Il court, il cherche. Que cherche-t-il? Il cherche quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité".



podía dominarlo todo por medio del cálculo. El suyo era más bien el de Krause y el de la tradición que se inicia en Aristóteles de la belleza como forma para expresar el bien y la verdad. Dios ha muerto y "esa ausencia de Dios fue reemplazada por la búsqueda de una belleza ontológica, capaz de reflejar lo absoluto, lo infinito"<sup>198</sup> (ibíd: 43). El poeta ya no era dios pero sí su sacerdote, una visión heredada del romanticismo alemán: del concepto Kantiano sobre la universalidad de lo sublime, de la fusión verdad/bien/belleza, y de Nietzsche, de los sentidos como evidencia de la verdad. "El autor deja de ser espectador que reproduce lo real tras un concepto universal, para tratar de alcanzarlo desde su propio ser" (ibíd: 40-67).

Se trataba de formular un sistema poético que conciliara técnica y emoción, el progreso de la sociedad material y la necesidad de trascendencia: "El yo surge (sic) como único modo de alcanzar la autenticidad [...] La nueva literatura descarta -como ocurrió con el romanticismo europeo- la exigencia clásica del arte como imitación de la naturaleza; el solipsismo como punto de partida para la creación es también método para alcanzar el conocimiento del origen, ya que no hay una ley universal. Se ha roto -o ha comenzado a romperse- un sistema clásico de representación. No se trata en los modernistas de la *imitatio*: el yo sirve también para ordenar de algún modo los discursos entrecruzados entre ciencia, tecnología, filología, erudición literaria y cosmopolita" [...] La individualidad es el método de acceso a lo auténtico y lo subjetivo es recurso de autenticidad. La técnica como conciencia de escritura y el subjetivismo como método de conocimiento (ibíd: 46-47).

Esa búsqueda fue la que dio lugar a un tiempo de ebullición, no de condensación, como dijo Martí: fue un momento en el que no había todavía formas de representación única, la escritura era un espacio de ordenación y se incorporaron a la expresión literaria procedimientos y técnicas ya no sólo de escritura sino de la música, la pintura y a la escultura (ibíd: 49-52). No creían en la mimesis. Para ellos el papel del artista no consistía en imitar la naturaleza, sino en encontrar formas autónomas de expresión: Gutiérrez Nájera decía: "Si el principio del arte fuera la imitación, un término supremo consistiría en la completa ilusión de los sentidos, y si

---

<sup>198</sup> "Lo bello es la representación de lo finito en lo infinito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios... Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios. [...] Si lo bello es Dios, el escritor fue su sacerdote. Dios, que se revela en las sublimes creaciones del poeta, en las dulces melodías de la música, en los lienzos que con magnífico pincel traza el artista, y en las gigantescas moles que levanta el genio creador del arquitecto. Valiéndonos de una fórmula matemática, pudiéramos decir que la belleza es al artista como la perfección espiritual es al santo; el anhelado término, la suprema recompensa, la idea sublime" Gutiérrez Nájera: *El arte y el materialismo*. (cit. en Rotker: 70).



tal fuese necesaria, el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos. ¡Error monstruoso!" (ibíd: 155)

Por otra parte, los modernistas se percibían en una situación similar a la de los escritores europeos del XIX, viviendo una especie de desclasamiento que los ubicaba en una posición intermedia entre las capas incultas de la sociedad y la burguesía, y aunque fueron críticos de la aristocracia, se insertaron en las altas esferas por su acceso al conocimiento, con su ataque a la vulgaridad de la burguesía y a través de su discurso público, que vino a través de la prensa (ibíd: 39-43).

Porque Rubén Darío y José Martí –principales representantes del movimiento modernista– eran básicamente periodistas<sup>199</sup>. Periodistas y viajeros. Más de la mitad de la obra escrita de Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos, aunque la historia se haya centrado básicamente en sus poesías (ibíd: 15). Su ganapán venía sobre todo de sus colaboraciones en prensa y sus corresponsalías. Martí era corresponsal en Nueva York y Darío lo fue desde Centroamérica para la prensa argentina, ambos entre muchos otros destinos.

Aquel era el tiempo en el que tanto los escritores como la prensa pasaron a formar parte del mercado, como bienes culturales y en el que los autores dejaron de estar vinculados a la clase dirigente. El discurso político y literario se separó de la esfera cultural y "la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas"<sup>200</sup> (ibíd: 60).

Porque para los modernistas, lo rentable y lo poético estaban divorciados (ibíd: 64), y "los escritores se vieron asimilados ya no al patriciado, con el que venían identificados aunque fuere por razones de cultura, sino a la moderna clase trabajadora, con la cual no tenían más en común que el hecho de ser

---

<sup>199</sup> Los modernistas desempeñaron una variada gama de ocupaciones. Martí fue periodista, abogado, maestro, contador, traductor, orador, activista político, editor, cónsul, profesor universitario de filosofía, letras y leyes; Darío fue profesor de gramática, bibliotecario, inspector de aduana, periodista y corresponsal en el extranjero, secretario privado de la Presidencia de Nicaragua y cónsul de Colombia; Del Casal fue burócrata, periodista y estudiante de leyes; Silva, diplomático y comerciante (ibíd: 64).

<sup>200</sup> Dice Rotker que eso no significa que abandonaron los temas políticos. Otros participaron plenamente en política. Muchos de los ensayos modernistas mantuvieron la autoridad política de la representación literaria: un buen ejemplo es *Nuestra América* de Martí y otros textos estuvieron al servicio del discurso estatal, como los inspirados por el «americanismo» de la poesía de Rubén Darío y su canto a Roosevelt, o la guerra gaucha y las odas seculares de Leopoldo Lugones (ibíd: 62-63). Cf. UREÑA, Pedro Henríquez: *Las corrientes literarias en América hispánica*.



asalariados" (ibíd: 112). Por eso ellos mismos, en principio, no estaban del todo a gusto con su lugar en la sociedad: "Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad", escribía Julián del Casal. Y Rubén Darío: "la tarea de un literato en un diario es penosa sobremanera. Primero, los celos de los periodistas. El *reporter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el *reporter* no puede tener eso que se llama sencillamente estilo. [...] En resumen: debe pagarse [...] al literato por calidad, al periodista por cantidad: sea aquélla de arte, de idea, ésta de información". Gutiérrez Nájera define así su trabajo: "Entretener a la gente que pasa, hoy y mañana de nuevo, *voilà*, señoras, mi lema!". Y Martí también se lamenta: "el escritor diario no puede pretender ser sublime. Semejante lujo para en extravagancia [...] el escritor diario, que puede ser sublime a veces, ha de contentarse con ser agradable" (ibíd: 106-107).

Se quejaban sobremanera pero aún así ponían un enorme empeño en sus textos. Su esfuerzo era el de diferenciarse de los *reporters*, esa raza de periodistas que fue consecuencia directa del telégrafo y las noticias telegráficas, que revolucionaron los medios informativos. Como se quejaba Gutiérrez Nájera: "El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal" (cit. en Rotker, ibíd: 95).

"Hasta ese momento las noticias viajaban en barco durante semanas: eran enviadas desde Francia o Inglaterra hasta Portugal, para desde allí emprender el recorrido marítimo hacia Buenos Aires, con escalas en Río de Janeiro y Montevideo. La sensación de instantaneidad que dio el telégrafo, en cambio, incentivó el deseo de internacionalismo y modernización" (ibíd: 95). Así, la «objetividad» de lo telegráfico comenzó entonces a convivir con relatos cercanos a lo fantástico, supuestamente científicos, y con novelas por entregas, opiniones, ficciones, informaciones, reproducciones de periódicos extranjeros como el *Times*, *Paris Herald* y traducciones de textos de autores de fuera como Goethe y Víctor Hugo.

Por ello los modernistas, poetas vocacionales pero periodistas por ganapán, tenían que encontrar una forma de expresión que diferenciara su prosa dentro del periódico, de los *reportes* y de los demás textos que se publicaban. Y como en ese momento el periódico todavía era entendido como el espacio de las letras y la amplitud de discursos era aceptada, en ese empeño de diferenciarse nace, según



toda la argumentación de Susana Rotker, la crónica, textos en los que "la voluntad literaria y el encanto de lo descriptivo excedía por mucho el interés de la información" (ibíd: 99).

En un momento en que la información era ya un bien comercial y en el que el interés producido por la literatura en sí era tan escaso como enorme la avidez hacia las noticias internacionales, la crónica vino a ser un vehículo con las características necesarias para atraer e interesar al lector:

Se dejaba leer fácilmente, estaba escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo, sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales que se sugerían discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria (Castro Leal, cit. en Rotker, ibíd: 104)<sup>201</sup>.

Un ejemplo es la «Sección Constante» de Martí en *La Opinión Nacional*, periódico venezolano, en la que publicaba piezas como ésta:

Merced al micrófono, un químico inglés, ha llegado a demostrar que esas moscas infelices, que miramos sin compasión, que tan a menudo perecen a manos de niños traviesos, sufren tan vivamente como el más sensible de los mortales, y expresan su dolor en gemidos prolongados y angustiosos, que el micrófono transmite distintamente al oído, que tienen la naturaleza del caballo (ibíd: 99).

La crónica, dice Rotker, por sus características, era exactamente la forma que requería la época. En ella se producía la escritura de la modernidad: tenían inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ellas" (ibíd: 148). Por eso el periódico fue, dice Rotker, el laboratorio de estilo de los escritores modernistas, y la crónica, el lugar de encuentro entre el periodismo y la literatura. Tanto que incluso cuando Martí envió desde Estados Unidos un texto con la descripción de las elecciones en ese país, su editor, por el color y el estilo de la pieza, pensó que se trataba de un cuento, y lo tituló "narraciones fantásticas" (ibíd: 98).

Lo cierto es que la influencia del periódico fue decisiva para la consolidación del modernismo. Rubén Darío, en ese sentido, llegó a asegurar: "es en el periódico

---

<sup>201</sup> CASTRO LEAL, Antonio (1971): "Prólogo a Luis G. Urbina", en *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. México, Porrúa, p. IX.



donde comprendí a mi manera el manejo del estilo [...fueron] mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí'. Dice Rotker que dicha confesión, viniendo de Darío –que diferenciaba muy mucho al verdadero escritor del mero *reporter* por el manejo del estilo– llama la atención: "el estilo era la esencia de la especificidad del discurso literario. Y Darío, el gran esteta, revela haberlo aprendido de la prosa periodística. También Julián del Casal y Gutiérrez Nájera aceptaban, a pesar de sus lamentos en contra, que el periodismo 'constituye una gimnasia de estilo'" (ibíd: 108). Por ello,

Los periódicos fueron un extraordinario medio de comunicación y difusión de las nuevas literaturas: primero, porque los modernistas dieron a conocer en sus crónicas a los escritores europeos y americanos que admiraban; y segundo, porque la textura y estructura misma de su prosa estaban hechas con la nueva poética (ibíd: 120).

Fue así como en ese laboratorio diario de la prensa se gestó la que sería la prosa poética de los modernistas, de la que la crónica sería su manifestación por excelencia, al mismo nivel que su poesía:

La crónica fue el laboratorio de ensayo del "estilo" modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. Lamentos aparte: el camino poético comenzó en los periódicos y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra (108).

Martí, en el manifiesto de la estética modernista, hablaba precisamente del color, el ambiente, la gracia, y la riqueza del estilo: "No se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre del Erín. La frase tiene sus lujos, como el vestido, y cual viste la lana, y cual la seda, y cual se enoja porque siendo la lana su vestido no gusta de que sea de seda el del otro" (109)

Esa fue la razón por la que los modernistas dedicaron un empeño enorme a distinguir cuidadosamente la prosa poética de la actividad periodística. Ellos eran *croniqueurs*, para diferenciarse de los "vulgares *reporters*", y se consagraron a un tipo de prensa de "carácter doctrinal, estilo francés, dirigida a un público más «selecto», en lugar de centrarse en la información basada en la noticia y la sensación, de estilo



norteamericano, dirigida a los sectores medios de reciente constitución'" (Perús cit. en Rotker, *ibíd*: 111).

Además, los poetas modernistas pronto se dieron cuenta que el periodismo permitía la democratización de la escritura y les daba acceso a más público, algo que no les daban los libros<sup>202</sup> (*ibíd*: 113). "Y lejos aún en el tiempo de formulaciones teóricas como la famosa de Marshall McLuhan de 'el medio es el mensaje', Martí insistía en otro tipo de actitud y de objetivo, lo cual significa, simplemente, que coexistían reporteros y escritores en un mismo espacio, además de periodismo de diferentes calidades. Para él el deber de los diarios era "hacer asistir a los teatros" a "los pobres y a los perezosos"; debía, "extractando en libros, facilitar su lectura a los pobres de tiempo, o de voluntad o de dinero". Martí pensaba que un periódico fuera literario no dependía de que se vertiera en él mucha literatura, sino de que se escribiera literariamente todo" y otorgaba "altísimas misiones" a la prensa, tales como explicar, fortalecer y aconsejar, y no "informar ligera y frívolamente sobre los hechos que acaecen" (*ibíd*: 113-116).

Lo mismo pensaba del arte y la escritura, que para él tenían como función la búsqueda de lo trascendente y la transmisión del conocimiento:

Lo que ha de hacer el poeta de ahora es aconsejar a los hombres que se quieran bien, y pintar todo lo hermoso del mundo [...] y castigar con la poesía, como con un látigo, a los que quieran quitar a los hombres su libertad, o roben con leyes pícaras el dinero de los pueblos, o quieran que los hombres de su país les obedezcan como ovejas y les laman la mano como perros. Los versos no se han de hacer para decir que se está contento o se está triste, sino para ser útil al mundo, enseñándole que la naturaleza es hermosa (*ibíd*: 66-68).

Todo esto es muy importante porque con la crónica de los modernistas queda demostrada no solo la "autonomía del lenguaje poético"<sup>203</sup>, sino su valor informativo. Porque -y esto es fundamental en esta investigación- los textos modernistas consiguieron diferenciarse claramente de los artículos periodísticos gracias a su estilo, pero continuaron siendo información. En palabras de Martí,

---

<sup>202</sup> Como poetas, pertenecían a una minoría y no escribían para el gran público. Así, de no haber sido por el espacio que ocuparon con sus crónicas en los periódicos, se hubieran limitado a producir para la élite (*ibíd*: 74).

<sup>203</sup> Rotker dice que por "autonomía del lenguaje poético" debe entenderse su capacidad para evocar respuestas: primero, la percepción de la belleza, luego la pura contemplación del texto sin consideraciones externas, finalmente la valoración del modo en que fue construido" (*ibíd*: 69). Es el equivalente en América Latina que de la Europa de la época el parnasianismo, en la que la autonomía de lenguaje poético la ocupaban simbolistas como Valéry, Mallarmé y Baudelaire.



lograron que la crónica reflejara en sí misma "las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico". Dice Rotker que estas crónicas fueron textos autónomos dentro de una esfera estético-literaria, que no dependían ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad. Eran autónomas porque muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, siguieron teniendo valor como objetos textuales en sí mismos<sup>204</sup>. "Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia" (ibíd: 131).

Rotker alude a Tinianov y a Todorov, quienes sostienen que el discurso literario se caracteriza por el papel preponderante otorgado a las significaciones contextuales, para decir que es algo similar a lo que ocurre en el lenguaje poético, y por eso las crónicas no pueden ser vistas sólo como periodismo, sino también ser consideradas como prosa poética.

No interesa tanto definir la expresión "prosa poética" oponiendo prosa y poesía, sino rescatar el hecho de que las crónicas también son discurso poético. [...] Cumplen con las convenciones de significación de la poesía lírica, en una modalidad narrativa: atemporalidad, están completas en sí mismas, tienen coherencia en el nivel simbólico, expresan una actitud<sup>205</sup> (ibíd: 131-132).

Las crónicas son literatura bajo presión, pero no por eso menos literatura, dice Rotker (ibíd: 115), quien a su vez reivindica el hecho de que fueran los diarios los que en aquel momento hubieran sido el espacio de representación de la vida diaria y vulgar, sí, pero a través de la analogía y el símbolo de la prosa de los modernistas: "el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través "del alma" del poeta" (ibíd: 118). Por eso "el periodismo será un medio ideal para palpar día a día el fluir de la nueva sociedad, para tratar de conocer a los hombres: el escritor interroga lo inmediato e interroga a la vez su subjetividad. El yo y la experiencia personal sustituyen de algún modo a la

---

<sup>204</sup> "Es el caso de los *Cuentos frágiles* y *Cuentos de color humo* de Gutiérrez Nájera, *Ésta era una reina*, ¡A poblá!, *Bouquet* o *El año que viene siempre es azul*, de Rubén Darío. Lo mismo se puede decir de textos como *El terremoto de Charleston* o *Jesse James* de José Martí. Darío no dudó en publicar sus crónicas en forma de libros, entre los cuales el más notable es sin duda *Los raros*; Martí impartió en su "testamento literario" instrucciones bien precisas para que se recopilaran sus textos periodísticos, lo que implica cuánto los valoraba como autor" (ibíd: 101).

<sup>205</sup> Cf. CULLER, Jonathan (1980): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, Anagrama, p. 230.



ciencia: sólo lo subjetivo y vivido aparece como seguro" (ibíd: 143). "El periodismo deja de ser el espacio previo de la literatura, el espacio de la novela por entregas y las series [...] *Los raros* de Rubén Darío, ejemplo de una nueva prosa poética, ya no se estudia como curiosidad periodística [...] y sus crónicas no fueron mero ejercicio estético o vehículo informativo; sino, definitivamente, y sin por ello excluir a sus poemas o ensayos, su obra literaria" (ibíd: 147-148).

Otro de los ejemplos a los que alude Rotker son los textos de Martí desde Nueva York, en los que tiene lugar la representación del individuo solitario entre las multitudes de la Gran Manzana "–epítome de la nueva realidad urbana–, espantado ante la monetarización (sic) de la vida y la pérdida del sentido de la existencia. Esa sensación, que se "profundizará en la desesperación del hombre/masa del siglo XX y se expresará en la vanguardia poética, ya aparece en muchos textos de Martí"<sup>206</sup>. Para el cubano se trataba de usar y combinar a su modo aquello que le fuera útil para que su pensamiento encontrara la forma expresiva más sincera, dar cuenta del hollín y el vértigo de las grandes ciudades" (ibíd: 143).

Sin embargo, no faltaba quien les reprobara a los modernistas su estilo periodístico. Sarmiento, editor de Martí, llegó a decir: "quisiera que Martí nos diera menos Martí, menos latino, menos español de raza y menos americano del Sur, por un poco más del yankee" (ibíd: 113), y el director de *La Opinión Nacional* de Caracas le pidió, como corresponsal en Estados Unidos, párrafos cortos, más noticia y menos literatura y menos opinión sobre política norteamericana (ibíd: 102-103).

Aún así, había independencia. Aunque hubo sugerencias, nunca hubo presiones, ni los jefes modificaron los textos y ellos no sacrificaron su escritura, no cedieron, y en algunos casos renunciaron cuando tuvieron que hacerlo (ibíd: 121). Ese trabajo asalariado de cronistas, pese a sus quejas, fue el que les proporcionó una libertad que se desconocía en la pasada época del mecenazgo. "Sus textos fueron poemas y fueron crónica, y en la práctica, un nuevo modo de escribir en prosa en

---

<sup>206</sup> Es sumamente interesante la argumentación de Rotker en cuanto a la crónica como prosa poética no sólo capaz de informar sino de representar la vida y profundizar en el hombre y su época. Su planteamiento lo relacionamos con la prosa poética de otros viajeros que también publicaron sus textos en prensa y a los que bien podrían atribuírsele las mismas cualidades informativo/literarias que le da Rotker a los escritos en prensa de los modernistas. Ellos, al contar sus viajes, hicieron tanto información como literatura, si es que una y otra son cosas distintas. Los ejemplos los apuntaremos en el repaso histórico del próximo capítulo.



Hispanoamérica, de forma independiente, sin los moldes heredados de España y Europa" (ibíd: 146).

Por eso Rotker eleva la crónica a dos estados superiores: a la categoría de arte y a género literario autónomo. "¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean "obras de arte"? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la transmisión de un mensaje referencial" (ibíd: 133). Como arte, la crónica no imita sino que construye otra realidad, y en consecuencia la imagen de los modernistas sirve de construcción e interpretación, "que relaciona órdenes más universales con lo cotidiano, es un símbolo ambivalente y misterioso. Como arte no imita más la vida; la recrea, en un orden propio, ambiguo y no menos auténtico. El hombre ocupa el lugar del Creador, si es hombre plenamente y cumple con su primer deber: crear" (ibíd: 154).

Incluso Martí, desde Nueva York y en este mismo sentido, llegó a afirmar que "la prensa es Vinci y D'Angelo" (ibíd: 119), aludiendo evidentemente a su categoría de arte. Se trata, dice Rotker, de "un yo que quiere asumir en sí al universo, un yo colectivo que no expresa la individualidad sino al alma del mundo", y eso supone incluso la ruptura del paradigma epistemológico positivista y de la concepción del arte de la época:

La poética martiana, sea en verso o en periodismo, no es mimesis, catarsis o racionalización totalizadora puesto que su verdad es sólo la de la interioridad [...] elevando historias cotidianas y noticias periodísticas a una dimensión ontológica (ibíd: 144-145).

La crónica modernista, con todo su "impresionismo, expresionismo, simbolismo, pamasianismo, imagen sensorial, velocidad vital, pitagorismo, trascendentalismo, krausismo y los recursos de las otras artes y del periodismo mismo, cumplía con los requisitos Kantianos para ser considerada una obra de arte: originalidad y ejemplaridad. La escritura de las crónicas modernistas no se puede considerar, estrictamente hablando, imitación de nada, es la creación de un *eidos*<sup>207</sup> y no es un ejemplar entre otros "porque pone y hace ser a las reglas" (ibíd: 121).

Por otra parte, Rotker señala la crónica como un género independiente que, a pesar de manifestarse como periodismo, tiene un valor estrictamente narrativo. La crónica, dice, fue intermediaria entre el discurso literario y el periodístico pero, en

---

<sup>207</sup> Forma, en griego.



definitiva, fue y es género literario. Por ello tantos textos modernistas, aunque fueron publicados primero en los diarios, pasaron a ser leídos como cuentos, despojados luego del elemento actualidad. Rotker se apoya en los planteamientos de González Prada, que asegura que "en el periodismo se recurre con frecuencia al lugar común, al *clisé*, un poco como la diferencia que mucho tiempo después Roland Barthes habría de encontrar entre escritor y escribidor, entre *écrivain* y *écrivain*<sup>208</sup>. La verdadera literatura tiene que ir acompañada de un índice de originalidad, de lo opuesto al *clisé*: la forma nueva de decir" (ibíd: 117), y eso fue justamente, dice la investigadora, lo que hizo la crónica modernista, recurriendo a lo estético para salir de las formas tradicionales y comunes para crear un nuevo modo de contar.

La crónica modernista se distancia de la externidad (sic) de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad. El dato es central para la definición del género: los *reporters* prefieren expresarse a través de las técnicas del realismo porque éste estaba más acorde con las tendencias científicas y les permitía diferenciarse de los literatos que los antecedieron. Los cronistas modernistas acentuaron el subjetivismo de la mirada y sobreescribieron, para diferenciarse de los *reporters* (ibíd: 128).

Y fue por esa misma razón que la crónica pudo convivir con los textos tradicionalmente periodísticos en unos periódicos. Esto revela, asegura Rotker, "la presencia de un género nuevo:

Un género nuevo donde comunicación y creación, información, presiones externas y arte parecían reñidas, pero terminaron encontrando en las crónicas su espacio de resolución. Tanto es así que, si como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de *referencialidad* y *actualidad* (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar el *valor textual en toda su autonomía*<sup>209</sup> (ibíd: 116).

Pero aún así, dice la investigadora, no terminó de reconocérsele a la crónica toda su dimensión literaria. En primer lugar porque, al ser un género híbrido, se vio envuelto en la discusión típica de "arte y no arte, literatura, paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas" (ibíd: 113), entre arte y producción, poesía y periodismo, contrarios a lo que se entendería por «literatura pura»,

---

<sup>208</sup> *Écrivain* es el hombre que utiliza el lenguaje como fin en sí mismo, prohibiéndose toda rutina, testimonio y compromiso, "es un hombre que absorbe el *porqué* del mundo en *cómo* escribir". El *écrivain*, por su parte, es aquel que emplea el lenguaje como medio para dar testimonio, explicar, o enseñar. El lenguaje para él es un instrumento de comunicación (Barthes, 2003: 201-211).

<sup>209</sup> *Cursivas en el original.*



asociada a esa vieja creencia de que el trabajo asalariado era incapaz de producir obras de arte. Y por otro lado, al ser manifestaciones «populares», adscritas al carácter masivo de la prensa, se les minusvaloró debido a la creencia arraigada de que arte verdadero está reservado sólo al consumo a las élites (ibíd: 24).

También se desconfiaba de la crónica como arte al suponer una falta de libertad del cronista, que dependía de un medio de comunicación. Asimismo porque se negaba que la literatura periodística pudiera estar a la altura de la belleza (ibíd: 114) y porque incluso entraba en juego ese complejo de inferioridad latinoamericano que desde los primeros tiempos se negaba su propia capacidad creadora (ibíd: 78). El propio Martí dudaba en la primera época:

...tenemos alardes y vagidos de Literatura propia y materia prima de ella, y notas sueltas y vibrantes y poderosísimas -mas no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica (ibíd: 78).

También Juan Bautista Alberdi se preguntaba: "Donde no se fabrican paños, rasos, terciopelos, bretonas, estopillas, cristales, porcelanas, espejos, estatuas, grabados, etc., ¿podrán fabricarse libros pesados, escritos, publicados, como los que aparecen en la Europa más culta?

Lo cierto es que, aunque estos escritores crearon una nueva prosa en Hispanoamérica, no se sintieron recompensados como escritores. Para ellos era difícil comprender, dice Rotker, que en el periodismo que estaban haciendo era "una versión propia de la literatura popular, o al menos más masiva que sus textos poéticos. Demasiado quizá fue ya el hecho de haber sido capaces de amoldarse a su tiempo, produciendo -con o sin conciencia de ello- un nuevo género literario" (ibíd: 113). Faltaba mucho para que advirtieran que aquello era el comienzo de la profesionalización del escritor, y para que aceptaran su rol de "trabajadores de la cultura" (ibíd: 122). Todavía faltaba medio siglo para que empezara a llegar la defensa de la propiedad intelectual y la regulación legal de los derechos de autor.

Pese a todo, esa crónica que fundaron los modernistas transmitió a sus lectores las "representaciones cosmopolitas, sensoriales y sofisticadas" de los escritores, reafirmó el discurso de la libertad de expresión y "supo captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales, y sus esperanzas. A eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello a su rasgo



característico principal: trabajar el lenguaje del arte". Fue así como la crónica se instaló en los orígenes de la gran tradición literaria latinoamericana, de la que luego serían partícipes personajes como García Márquez, José Emilio Pacheco, y hasta el subcomandante Marcos (ibíd: 9).

Pero dejamos hasta aquí la argumentación de Susana Rotker, que hemos expuesto ampliamente por varias razones. Aparte de ser una propuesta a discutir en lo que se refiere al origen de un género periodístico como la crónica –que nosotros encontramos en otro lugar distinto al que señala la investigación de la venezolana–, nos interesa su afirmación conceptual de que periodismo y literatura no son necesariamente escrituras distintas, y que esa dicotomía afecta la comprensión de los géneros –nos detendremos en ello en el capítulo 4 de esta investigación–. Además, nos interesa especialmente el texto de Rotker en tanto que suscribimos sus teorías respecto a la importancia informativa de la prosa poética, que asimilamos al relato de viaje ya que participa de esa misma forma de escritura.

Creemos que es ahí donde radica la capacidad informativa del relato del viaje, en una operación que funciona en dos direcciones: si Rotker asegura que las crónicas, desprovistas de sus elementos temporales, siguen teniendo valor literario en sí mismas, igual sucede si nos olvidamos de sus artificios literarios y nos concentramos en la información que proveen. Pasa el tiempo, pero su capacidad informativa permanece. Es el caso de *Jesse James, gran bandido* (1882), por ejemplo, la crónica de Martí como corresponsal de *La Opinión Nacional* de Caracas sobre la muerte del legendario bandolero del lejano Oeste norteamericano, que no es otra cosa que prosa poética. En términos de Jacobson, la función poética tiene balance con la documental, y hoy, más de un siglo después, la crónica de Martí continúa informando con precisión de quién era ese personaje histórico del que se han hecho más de cuarenta películas<sup>210</sup>.

Lo mismo pasa con no pocos textos de viaje, y esa es la razón por la que seguimos leyendo a Marco Polo, a Herodoto, a Cabeza de Vaca para informarnos de un mundo desaparecido y de las hazañas de esos personajes clásicos, no tanto como fuentes históricas sino como ventanas abiertas a mundos a los que, aunque queramos, ya no podemos viajar.

<sup>210</sup> La base de datos norteamericana de cine –disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com)–, registra más de cuarenta títulos inspirados en las hazañas del bandido, la más reciente *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, protagonizada por Brad Pitt.



La crónica, igual que el relato de viaje –o el relato de viaje como crónica– participa de ese espectáculo que ofrece el texto –orientado hacia la función descriptiva, hacia la construcción de una imagen digna de contemplación–, la misma que Sofía Carrizo propone como una de las principales condiciones poéticas del texto de viaje. No es tanto el desenlace como el placer estético, la posibilidad de «ver» lo que el narrador nos cuenta y la información transmitida en cada línea. Eso es lo que mueve al lector a avanzar, tanto en la crónica como en el texto viajero, porque son lo mismo.

Por eso resulta extraño que Rotker desconozca toda la trayectoria del relato de viaje, ubique sin vacilaciones el nacimiento de la crónica a finales del siglo XIX, con los modernistas, y encuentre sus antecedentes sólo en el cuadro de costumbres francés e inglés, en Ricardo Palma, en Larra y, más atrás en el tiempo, sólo en la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, concretamente el *fait divers* de *Le Figaro* de París, la sección que era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones “serias” del periódico (Rotker, op.cit: 124). Es curioso también que asegure que “la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de arqueología del presente que se dedica a hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir” (ibíd: 105), para luego reconocer que sus precursores en América latina no se conformaron con la escritura como mero entretenimiento sino que le imprimieron al espacio de la crónica un vuelco literario (ibíd: 124). Un vuelo que, sin duda, la crónica siempre ha tenido. Es lo que la diferencia de la noticia. Y finalmente, la investigadora asegura que aunque el término crónica ya se usaba desde el comienzo mismo de la literatura hispanoamericana –los cronistas de Indias– éste no se correspondía con la crónica porque no contemplaba la inmediatez del periodismo” (ibíd: 17), un punto más en el que nos vemos obligados a discrepar<sup>211</sup>. Es posible que Darío, Martí y sus contemporáneos hubieran creado una nueva forma de expresión, sí, pero esa no fue la crónica, no es posible llamarla así. Fue una nueva forma de crónica, claro que sí, pero la parición del género se remonta a no pocos siglos atrás.

Como veremos en el repaso histórico a continuación, la crónica, entendida en su primera acepción como relato cronológico de hechos, surge a la par que el relato

---

<sup>211</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.2.4: *Las crónicas y diarios del descubrimiento americano*.



de viajes, engrosando con el paso del tiempo sus técnicas de explicación del mundo, de aportación de sentido a la realidad, de desarrollo literario paralelo al desarrollo informativo. La crónica es, sin duda, como dice Albert Chillón,

La herencia más directa que el periodismo moderno ha recibido de la literatura testimonial y de la historiografía pre-científica. Muy cultivada por los periodismos latinos –en francés, en catalán, en portugués, en italiano, en castellano–, la crónica es un género viejísimo, tan antiguo como la voluntad de dar testimonio sobre la sociedad, y de cierta manera, la forma más espontánea de relatar acontecimientos (op.cit: 121).

Por ello, esos cuadros de costumbres cuyo origen Rotker ubica en la *cronique* francesa de mediados del XIX, han sido los que desde siempre los escritores viajeros han traído del otro lado de las fronteras. Además, esa escritura de entretenimiento con vuelo literario y, al mismo tiempo, capacidad informativa, es la que mucho antes que los modernistas hicieron Luciano, Alejandro Magno y sus cronistas, Herodoto, Defoe, Marco Polo y otros tantos. Y el hecho de que las crónicas de Indias no respondieran, según ella, a la inmediatez del periodismo, no les resta su carácter de tal. Además, sí que tenían carácter actual: claro que Colón tenía prisa en informar a los Reyes de Castilla de su descubrimiento, y su trascendencia fue tal que en 1492 se llegó a publicar nueve veces y a finales del siglo habían salido veinte ediciones más de las imprentas recién inauguradas, y eso teniendo en cuenta que aquel es históricamente uno de los primeros textos impresos (Céspedes del Castillo, 1999: 93).

Que la crónica, y otros géneros periodísticos surgen paralelos al relato de viaje es una de las hipótesis que en esta tesis pretendemos corroborar, y a partir de aquí nos aventuramos a ello.

### **3.2 El tratamiento de la información en la escritura de viaje. Repaso histórico<sup>212</sup>.**

Una aclaración inicial: sin ánimo de ser exhaustivo (ya hemos dicho que es materialmente inabarcable en esta investigación), el repaso histórico que haremos a continuación se trata tanto de viajes y viajeros como de la grafías del viaje a lo largo

---

<sup>212</sup> Este repaso histórico, aunque se nutre de múltiples fuentes y de los conocimientos de la investigadora, se compone fundamentalmente con base en los libros de Mariano Belenguer, Pedro E. Rivas Nieto, Sofía Carrizo, Lorenzo Silva, Jean Richard, Tzvezan Todorov, Edmundo O'Gorman, Juan Pimentel, Percy G. Adams y Nieves Soriano, todos referidos en la bibliografía.



del tiempo; cómo es su aproximación al dato y de qué manera se presenta la información en las múltiples formas en que se cuentan los viajes. Guías medievales de peregrinos, relatos de comerciantes, bestiarios o textos paradoxográficos pueden caber aquí tanto como una crónica, una novela, diarios, ciertos jeroglíficos egipcios o una narración en escritura cuneiforme. Nuestra aproximación es a la información pero también a la desinformación, a la verdad y mentira en la escritura de viaje. Forma, fondo e intención del relato de viaje a los largo del tiempo. En eso nos concentraremos.

Creemos que el texto de viaje es información, pero también estética, deleite para el lector, representante desde siempre de esa idea aristotélica de que el poeta, a través de la representación, cuenta una verdad. Una verdad palpable y noticiable con la que el escritor viajero, casi siempre comportándose como un periodista, ha proveído de sentido la realidad.

Comenzamos aquí un repaso histórico que sabemos que, en aras del registro panorámico, sacrificará ciertos aspectos en profundidad, pero estamos seguros que en estas pinceladas históricas –que irán desde el mito hasta Internet–, permitirán comprobar cómo el viaje y el viajero han sido fundamentales en la construcción del imaginario del mundo y en el descubrimiento y la comprensión de los otros, en la traducción de la alteridad. Este repaso pretende explicar en qué consiste esa información que da el viajero en su relato, y cómo con ella cuenta el mundo. Veamos.

### **3.2.1 El viaje en el origen de la narración**

Primero fue el mito. O no. Primero fue el viaje, o al tiempo:

“El viaje fue una inspiración obvia para las más tempranas narraciones orales prehistóricas que incluían cacerías, ascensos a montañas, travesías fluviales en balsas primitivas o expediciones a tierras lejanas [...] La aventura real podía tender a la exageración, el embellecimiento o la fabricación completa de historias fantásticas que hoy llamamos ficción y consideramos una de las manifestaciones principales de la literatura imaginaria” (Adams, 1988: XV).

Si el hombre en principio fue nómada, no había que contar nada a nadie. Iban viviendo juntos la aventura, el trasegar del viaje. Pero el que se alejaba un poco más, el valiente que marcaba el paso, ese venía a informar de lo que había visto, de si el



camino era seguro para continuar avanzando. Y cuando el hombre se hizo sedentario, ese intrépido siguió siendo el que marcaba la ruta, él iba y venía para deleitar a los otros, los que ya no se movían, contando lo que había más allá de los límites de su pequeño jardín. Así nos lo imaginamos.

"La narración de aventuras es categoría esencial y primera del hablar humano", dice Pérez López (2009: 133-134). Entonces, mito, viaje, relato real y fantasía nacieron juntos. Se construyeron, en las narraciones, como sucesos paralelos, indivisibles. Ese primer hombre contó lo que había un poco más allá, pero posiblemente añadió algún dato de color para la sorpresa de sus contemporáneos.

El relato del viajero está en la esencia del reportaje. Y en el origen de la ficción narrativa, puesto que el viajero animaba a una audiencia somnolienta con detalles inventados que adornaban sus vicisitudes (Theroux, op.cit: 8).

Así, la información surgió a la par que la imaginación y la fantasía, que fueron añadidos simultáneos, no posteriores. Porque para el hombre del mito, aunque hoy el suyo nos parezca uno relato imaginario, éste era real, indiscutible. La primera construcción narrativa para explicar la realidad no era fábula, ni invención, ni ficción, sino historia verdadera; historia verdadera porque era sagrada, ejemplar y significativa (Eliade, op.cit: 20). Los mitos eran fragmentos de la vida espiritual del hombre primitivo (Chatwin, 2005: 447), y lo sagrado era la realidad por excelencia. Por eso el mito no ofrecía dudas sino que constituía, por el contrario, una fuente de certezas. El mito, como dijo Doris Lessing, no era algo falso, sino una concentración de la verdad (cit. en Manguel, 2010: 209). Y como el héroe –que es por definición un viajero– es el protagonista del mito, "el mito y el viaje –y por ende, el relato de viaje– van unidos" (Rivas Nieto, op.cit: 20).

Por eso dice Lorenzo Silva que primero el relato es simple, no tanto el complejo:

Y aunque a veces se traduzca en formas que sí revisten complejidad, su valor y su universalidad proceden más del impulso primitivo al que obedece el acto de contar que la sofisticación. [...] Contar es trasladar a otro experiencias que no ha vivido (a veces, que ni siquiera ha vivido el narrador) y es evidente que ese deseo que todos sentimos en mayor o menor medida se estimula especialmente en relación con nuestra experiencia, real o imaginada, de lugares distintos y alejados por cualquier razón del que habitamos o habitan quienes nos escuchan (2000: 18).



Simple o compleja, la fabulación está emparentada con la información desde el principio, y ya desde el *Génesis* encontramos unidas la fabulación, la información y el viaje. Adán y Eva son expulsados del Paraíso, siendo ese un primer viaje humano de acuerdo a la tradición hebrea y cristiana. Un viaje al exilio del Edén, como castigo, como expulsión, que también será luego el de Caín condenado a vivir errante como penitencia por haber matado a su hermano Abel. La *Biblia* recoge el testimonio de no pocos viajes: los de Abraham, Noé, José y sus hermanos, el *Éxodo* de Moisés y los israelitas hacia Canaán, la tierra prometida, los de los Apóstoles, el de María embarazada huyendo de Herodes y haciendo noche en Belén, donde nacerá Jesucristo. También los de los reyes magos siguiendo la estrella de David y los de San Pedro y sus compañeros predicando el Evangelio, narrados en los *Hechos de los apóstoles*.

También tenemos viaje e información en las primeras escrituras de la humanidad. Los jeroglíficos egipcios y las tablillas mesopotámicas, dice Jean Beaujeu (cit. en Belenguer, op.cit: 43) contenían indicaciones vagas sobre lugares y su cartografía era rudimentaria, y en algunos fragmentos de papiros de alrededor del siglo XIII a.C los egipcios "representaban torpemente algunos itinerarios de interés excepcional, por ejemplo el acceso a los montes auríferos de la Nubia oriental" (ibídem). Pero esto no es del todo cierto ni quiere decir que sus textos de viaje fueran rudimentarios. Un ejemplo es el cuento del marinero náufrago, del segundo milenio antes de nuestra era y escrito durante la XIIª dinastía del Egipto faraónico, que cuenta, en un relato nada sencillo -una narración dentro de otra narración- la historia de un marinero que, como luego Simbad o Robinson Crusoe, desembarcó en una isla de promisión tras ser el único sobreviviente de su tripulación después de una tormenta en altamar<sup>213</sup>.

En Egipto, es sabido, no había profesión más digna que la del escriba. Y ya en la *Sátira de los oficios* (obra didáctica del Antiguo Egipto (2400 a.C. apx.) no sólo se valoraba su profesión sobre ninguna otra sino que se destacaba el hecho de transmitir y compartir el conocimiento:

---

<sup>213</sup> La historia es la de un marinero que, en una expedición hacia las tierras mineras del Imperio, naufragó en una tormenta junto a sus 120 compañeros de tripulación. Sólo él sobrevivió y una ola que lo arroja a una isla rica en alimentos. El hombre hace una ofrenda a los dioses y llega entonces a la isla una serpiente gigante, que a su vez le cuenta su historia, y le vaticina que un barco vendrá a buscarle para llevarle de vuelta a Egipto. Cuando eso sucede, la serpiente le llena de regalos y el marinero, alejándose, ve cómo la isla desaparece bajo el agua. Cf. Sánchez Rodríguez (2006).



Es la mejor de las profesiones / Haré que tú ames a los libros más que a tu madre / no hay nada más útil que los libros (cit. en. Alighiero Manacorda, 2006: 27 y ss.).

Luego decía: “compartir el conocimiento es la mayor de todos los llamados. No hay nada como ello en el mundo” (cit. en Parcak: 2012).

Probablemente fueron los egipcios fueron los primeros en documentar sus viajes, precisamente a través de los escribas. “La voluntad de dar fe y noticia de aquellos [...] es de por sí una manera de información y tiene visos de veracidad y realismo. De hecho, de sus jeroglíficos y grabados en los templos se pueden elaborar informes de sus viajes” (Rivas Nieto: op.cit: 64). Eso significa que conocían ya el valor de la transmisión del conocimiento, del viaje y de los libros como fuentes y depositarios de tal.

No por nada es en Egipto donde se ubica uno de los primeros exploradores de quien conocemos su nombre: Herkhuf, un oficial egipcio de finales del tercer milenio antes de Cristo que viajó en nombre del faraón Pepi II para investigar las zonas que quedaban más allá de las cataratas del Nilo, de donde trajo flora, fauna y seres desconocidos para la corte del Faraón, entre ellos un pigmeo (Fernández-Armesto, 2010: 7). Herkhuf es

“probablemente el protagonista del primer documento escrito en el que se narra con cierta extensión la experiencia de un viaje, y mediante el relato de esas expediciones comerciales al interior de África podemos conocer cómo el imperio egipcio amplió sus fronteras geográficas y culturales. También nace, con este relato, uno de los temas más recurrentes de la literatura egipcia: las narraciones de viajes” (Rull, 2008: 26).

Otro viaje famoso del Antiguo Egipto es el viaje a Punt, una supuesta tierra de promisión a doce mil kilómetros de Tebas llena de tesoros, marfil, oro y otros materiales precisos<sup>214</sup>. Y este viaje, “como todos los viajes a tierras lejanas, animó la imaginación popular”:

La literatura clásica egipcia recogió los relatos y elaboró literatura imaginaria, fantástica, del mismo modo que griegos y españoles poetizaron sus viajes por el Mediterráneo y América,

---

<sup>214</sup> Hacia el año 3500 a.C. los egipcios ya construían barcos para navegar por el Nilo, pero como estaban hechos de papiro eran insuficientes para surcar el mar. Necesitaban madera, material que hacia el 2600 obtuvieron de los fenicios, y un siglo más tarde el faraón enviaría a Punt, tierra de los dioses, una expedición a la que creían que era la de sus antepasados para traer de allí todos los tesoros: marfil, ébano, oro, plata e incienso. (Si se mira de cerca, es la prehistoria de la *Leyenda del Dorado*, entre otras similares). Se sospecha que Punt estaba en la costa de África y es probable que los marineros hicieran muchas veces el viaje hasta allí, pero eran viajes muy espaciados, en los que recorrían cerca de 12 mil kilómetros (Rivas Nieto, op.cit: 67).



respectivamente [...] Cerca del año 1496 a.C. del reinado de Hatshepsut se envió una expedición a Punt, de la que queda relato gráfico y literario –una magnífica narración ilustrada– en el templo de *Deir-el-Bahari* [...] El relato habla de una feliz navegación, que arribó a su destino en paz. Cuando los expedicionarios regresaron a Tebas un par de años después con las maravillosas cosas de la tierra de Punt le presentaron a la reina sus hallazgos [...] Esto significa que todo se documenta. Los hechos pasan a los archivos públicos y el escriba toma nota y redacta [...] Al dar cuenta y fe del viaje se informó y estos relatores ejercieron funciones de protoinformadores públicos (Rivas Nieto, op.cit: 67).

Esto demuestra que ya esos primeros registros de viaje tienen un carácter documental, son informativos. Pero la información que procede del viaje no sólo se deriva de los viajes reales sino de aquellos que se emparentan con el mito, el conocimiento y la explicación humana de lo desconocido y del misterio, concretamente en la Antigüedad con la principal preocupación del hombre desde que comprendió su condición de tal: la muerte.

Si la vida es sinónimo de viaje, la muerte, o por lo menos el tránsito hacia ella, también lo es. Cuando alguien muere suele decirse: “que tenga un buen viaje”, y casi todas las culturas interpretan el morir como un paso a otro mundo, un viaje a un “Más Allá” que puede ser paraíso, Nirvana, cielo, pero también infierno, Hades o simplemente mundo de los muertos. Es un viaje que requiere preparación y cuidado –uno de los signos evolutivos que hace al hombre hombre es que empieza a enterrar a sus muertos– y es por eso que se han encontrado frutos y víveres en los enterramientos primitivos. Es también la razón por la que los Vikingos eran acompañados por walkirias en su viaje a Valhala, por la que los griegos ponían el óbolo<sup>215</sup> en la boca o en los ojos de los muertos –para pagar a Caronte el cruce de la laguna Estigia–, por la que el emperador chino Qin Shi Huang se hizo enterrar con un ejército de siete mil Guerreros de Terracota en Xi'an y por la que los egipcios prepararon a sus muertos con tanto mimo, embalsamándolos y llenando las tumbas de provisiones, en algunos casos, como el de Tutankamón, auténticos tesoros.

Ese viaje requiere pues una guía –las walkirias lo son, igual que Caronte, que Hypnos, Hermes y Tánatos–, y por eso una de las primeras representantes del texto de viaje tiene que ver con una serie de indicaciones sobre el tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El ejemplo más significativo es quizá el famoso libro *Libro de los muertos* que los antiguos egipcios llevaban a la tumba –no sólo los

---

<sup>215</sup> Moneda griega de plata.



faraones– y que era una auténtica guía de viaje para sortear de la mejor manera los peligros del camino que conducía al paraíso de la vida eterna:

*El libro de los muertos* fue una obra fundamental de la cultura del antiguo Egipto. Era un texto muy extenso: algunos ejemplares conservados en rollos de papiro alcanzan cuarenta metros. También era un producto caro, por el que se podía pagar un *deben* de plata, la mitad de la paga anual de un campesino. Pero, para los egipcios, el valor de este texto era incalculable, ya que sus fórmulas permitían a los difuntos alcanzar el Más Allá. Tales fórmulas se inscribían en rollos de papiro y en las vendas de lino de las momias, las paredes de las tumbas, los sarcófagos y los elementos del ajuar funerario del difunto. Sin ellas, la persona fallecida podía sufrir una segunda muerte que significaría su total aniquilación. Era el sacerdote quien recitaba las primeras fórmulas del *Libro* durante la ceremonia funeraria [...] Una vez allí, se practicaban rituales para revitalizar los sentidos del difunto [...] que una vez recuperados, emprendía su viaje por el Más Allá [...] «He abierto los caminos que están en el cielo y en la tierra, porque soy el bienamado de mi padre Osiris. Soy noble, soy un espíritu, estoy bien pertrechado. ¡Oh, vosotros, todos los dioses y todos los espíritus, preparad un camino para mí!» (Castellano, 2012: 30).

Se trataba pues de un camino. Los egipcios creían que el difunto emprendía un viaje subterráneo desde el Oeste hacia el Este (en el mismo sentido de la puesta y nacimiento del sol) y durante ese trayecto, montado en la barca de Re, la barca solar, se enfrentaría a no pocas pruebas y peligros que, de sortearlos, lo conducirían a su renacimiento y, con él, a la inmortalidad.

«Aunque yazgo en la tierra, yo no estoy muerto en el Occidente porque soy un Espíritu glorificado para toda la eternidad», dice una fórmula del *Libro de los Muertos*. Ante ellos se abría el paraíso de los egipcios» (Castellano, *ibídem*).

Los *libros de los muertos* –en plural porque cada egipcio se enterraba con una copia reproducida por un escriba al que se le pagaba una alta suma de dinero–, se utilizaron desde el comienzo de la V Dinastía egipcia (hacia el 2000 a.C. –entonces se conocen como los *textos de las pirámides*–) hasta el año 50 a.C. (Taylor, 2010: 54-55). Y los investigadores coinciden en que hay escenas de estos libros que se reproducen en la *Biblia*, como aquella del *Antiguo Testamento*, del *Éxodo* (7-12), en la que Dios convierte en serpiente el bastón de Aarón, hermano de Moisés, frente a los ojos del faraón que deberá permitir la salida de los israelitas de Egipto (*ibídem*: 40).

Es posible que los libros de los muertos sean, mucho antes de los primeros textos de peregrinos a Jerusalén, el verdadero antecedente de las guías de viaje. Estos libros contenían fórmulas, procedimientos a cumplir tanto antes como durante



el viaje e indicaciones precisas sobre cómo comportarse y qué hacer una vez en el inframundo. Igual que una *Lonely Planet* actual que indica desde cómo sacar el visado para llegar a un destino y qué vacunas ponerse antes de viajar hasta cómo sortear el calor en países desérticos o los mosquitos de la malaria en el Caribe.

Y es que no sólo los egipcios escribieron guías de viaje al mundo de los muertos. Contemporáneos al tiempo de los faraones, los Hititas, el imperio de Asia Menor del segundo Milenio antes de Cristo, tenían también su texto para lo que denominaban "El gran viaje del alma", e igualmente los griegos, en lo que se conoce como *textos órficos*, escritos sobre laminillas de oro de muy pequeño tamaño que se han encontrado en tumbas de diversos lugares de Grecia, y que se utilizaron desde el año 400 a.C. hasta el siglo III d.C.

Estas laminillas eran colocadas en la mano, el pecho o la boca del muerto (como se hacía con el óbolo para Caronte), están escritos en verso y contienen referencias al otro mundo, bien indicaciones sobre su «geografía», bien saludos a los dioses infernales, bien deseos de felicidad en el más allá para el alma del muerto (Bernabé, 2006: 37-38).

Esas laminillas órficas, igual que *El libro de los muertos*, son auténticas guías del Más Allá, con referencias a dónde están los sitios clave, fórmulas de cortesía de lo que hay que hacer o decir y procedimientos para que el viaje sea adecuado y se logren conseguir todos los beneficios. Una de las laminillas reza, por ejemplo:

Hallarás, a la izquierda de la mansión de Hades, una fuente, y cerca de ella, erguido, un albo ciprés. Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan. ¡A esa fuente no te allegues de cerca ni un poco! Pero más adelante hallarás, de la laguna de Mnemosine, agua que fluye fresca. Y a su orilla hay unos guardianes. Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento, por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío. "¿Quién eres? ¿De dónde eres?" 'Y tú les dirás absolutamente toda la verdad (cit. en Bernabé, *ibídem*)<sup>216</sup>.

Es probable que estos textos procedan en último término de pasajes del *Descenso a los infiernos*, atribuido a Orfeo, como explica Alberto Bernabé, y aunque no es material de esta tesis ahondar en el Orfismo ni en su creador y sus encantamientos, digamos que es interesante que éste, gran narrador, considerado uno de los principales poetas y músicos de la Antigüedad, también fuera un viajero, no sólo en la *Argo* (cf. García Gual, 1981: 181) sino también a los infiernos, una travesía que emprendió para recuperar a Eurídice, su amada, que había muerto por

---

<sup>216</sup> También Carlos García Gual, en su libro *Mitos, viajes y héroes* (1981), aborda el tema de las laminillas órficas y alude a este pasaje en la p. 58-59. Véase bibliografía.



una picadura de serpiente el día de su boda. Pero Orfeo, aunque logró seducir con su lira y su canto al gran cancerbero, guardián de las puertas del infierno, a Caronte para que excepcionalmente transportara a un hombre vivo en su barca y al propio dios Hades para que le devolviera su esposa, fracasó en su intento de traerla de vuelta al mundo de los vivos por un acto de impaciencia, por volverse a mirarla antes de salir del inframundo, incumpliendo así la única condición que le había puesto el Dios para alcanzar su cometido.

Orfeo falló en su cometido como también fracasó Gilgamesh, otro viajero milenario, el primero del que, gracias a la escritura, tenemos noticia. Los sumerios inventaron la escritura y en tablillas arcilla, con ideogramas cuneiformes, contaron la historia de un héroe -dos tercios divino y un tercio humano-, inspirado en Gilgamesh de Uruk, un rey, emperador o caudillo que, como explica José Silva Castillo, "antes de ser raptado por la imaginación popular y transformado en ser legendario, fue un personaje histórico de carne y hueso del que, si bien los hallazgos arqueológicos no han permitido rescatar ninguna inscripción suya, sí se han encontrado inscripciones de personajes que indirectamente tienen relación con los acontecimientos que se narran en alguna de las leyendas que dieron origen a su renombre" (2006: 17-18).

Se presume que fue el constructor de las murallas de Uruk (hoy entre Bagdad y Basora) y responsable del desarrollo urbanístico del lugar. De haber existido, hablamos aproximadamente del 2700 a.C., casi mil años antes que los Hititas o del *libro de los muertos* de los egipcios.

La primera versión del poema data del primer tercio del segundo milenio antes de Cristo. El estado sumerio había desaparecido bajo la influencia de otras etnias y entonces, los literatos mesopotámicos, conscientes de no querer perder su legado, se dieron a la tarea de poner por escrito las tradiciones orales sumerias, además de copiar y traducir las obras que ya existían de forma escrita, entre ellas la de Gilgamesh. Se crea entonces una versión estándar del *Poema o epopeya Gilgamesh*, en la que se toman las ideas fundamentales de su leyenda, se recogen datos de otros poemas sumerios, se deja de lado todo aquello que no corresponde a la imagen del héroe que se quiere presentar y se introducen nuevos elementos que afectan el fondo y la forma del personaje histórico.



En definitiva, no sólo recopilan, traducen y ordenan los elementos de las tablas sumerias sino que crean una obra nueva, una creación literaria en toda regla, estructurada en once tablillas, con una idea central que se desarrolla desde una introducción en la que se presentan los personajes hasta un desenlace en el que se vuelve a hacer alusión a las ideas del principio (Silva Castillo, *ibíd*: 25-26).

Con *El poema de Gilgamesh* estamos no sólo ante la primera narración estructurada de la historia –que responde al esquema introducción, nudo, desenlace–, sino ante el que será, desde entonces hasta hoy, el arquetipo del héroe, cuyo relato incluye seres con poderes sobrenaturales, prodigios, pruebas con dioses y monstruos, castigos y recompensas. Ese esquema del viaje, como explicamos en el marco teórico, será la morfología estructural que a mediados del siglo XX Campbell, Propp (et. al.) demostrarán como el denominador común de todas las narraciones, cuentos y leyendas populares.

Es el primer relato escrito de ficción, pero también histórico. Como explica Silva Castillo:

En las brumas de la protohistoria, mitos y leyendas [como el de Gilgamesh] recogían la memoria de hechos reales y de situaciones sociales que se interpretaban como signo y reflejo de los acontecimientos del mundo sobrenatural, íntimamente mezclado con el humano en los tiempos primordiales. Por eso no se pueden tomar las leyendas como fruto de ficción pura (*Ibíd*: 19).

Es un relato que habla de la búsqueda de gloria y de la inmortalidad, pero que al mismo tiempo refleja el poder del viaje como vía de aprendizaje y formación, la importancia del compañero con el que se emprende la travesía, y el hecho de que en el viaje no importa tanto el resultado o la meta, sino el camino.

De Gilgamesh parten buena parte de los arquetipos del relato de viaje. El viajero como hombre que se transforma, como ser superior, redentor, en permanente búsqueda de recompensas exteriores e interiores.

Y así como decíamos que *El libro de los muertos* se refleja en la *Biblia*, también Gilgamesh. El episodio del diluvio, que relata el personaje de Utnapishtim en el poema, equivale al arca de Noé de los Sumerios, por la que el Dios Enlil otorga la inmortalidad a su creador y a su esposa tras salvarse juntos en un arca de las lluvias





y la inundaciones que por la cólera del dios cubrieron la tierra<sup>217</sup> (Silva: 2000: 49). Incluso el episodio de la serpiente que roba a Gilgamesh la planta de la inmortalidad podría ser el equivalente bíblico de la expulsión de Adán y Eva del paraíso eterno, también por culpa de una serpiente<sup>218</sup>.

La *Epopéya de Gilgamesh* también participa del viaje al infierno. Existe una duodécima tablilla de arcilla del poema mesopotámico que se considera un apéndice de la narración y que habla también del descenso al inframundo, en este caso no del protagonista sino de su amigo Enkidu. "La Tablilla XII nos ofrece una visión del mundo de los muertos. Dos poemas abordan el tema del Más Allá directamente. Uno de ellos versa sobre las circunstancias que parecen haber rodeado el fallecimiento de Enkidu [...] y el otro gira en torno a la muerte del propio Gilgamesh" (Fernández Hoya, 2006).

Ese texto contiene también, igual que lo hicieran *El libro de los muertos*, los textos de los Hititas y posteriormente los textos órficos, instrucciones precisas para el viaje al inframundo, y en este caso era Enkidú quien una vez allí debía cumplir una serie de procedimientos para no quedar atrapado entre las sombras, como finalmente sucedió:

Si bajas al Infierno, has de respetar mis instrucciones: no revistas ropa limpia, los espíritus de los muertos te reconocerían como extraño; con aceite de frasco fino no te unjas [...] no alces el garrote en el Infierno, los fantasmas se espantarán; no beses a tu esposa que amas ni golpees a tu esposa que detestas (Gilgamesh, T. XII, 11-24, cit. en Fernández Hoya, *ibídem*).

De nuevo, confirmamos el carácter tan cercano a las guías que tienen los primeros textos de viaje. Y con ello se presenta un primer rasgo de composición del texto de viaje interesante que tiene que ver con los límites entre guía y relato. Estos primeros textos a los que nos hemos referido, aparte de relatar una serie de viajes que involucran aventuras, peligros y recompensas, marcan una línea entre lo empírico, lo demostrado, lo que tiene que ver con mundo de los vivos, hechos históricos y acontecimientos reales, y lo que luego será añadido por la imaginación

---

<sup>217</sup> Después de la muerte de su compañero Enkidu, Gilgamesh se empeña en la búsqueda de la inmortalidad y se aventura en un peligroso viaje para visitar a Utnapishtim y a su esposa, los únicos humanos que sobrevivieron a «la gran inundación» (el diluvio) y a quienes les fue concedida la inmortalidad por los dioses. El Héroe le visita con la esperanza de obtenerla también.

<sup>218</sup> Según le indica Utnapishtim a Gilgamesh, hay una planta en el fondo del océano que puede hacerle joven de nuevo. Gilgamesh la consigue, pero la deja en la orilla de un lago mientras se baña. Entonces una serpiente se la come, y el héroe ve como el reptil muda de piel. El héroe regresa a Uruk con la frustración y la resignación de tener que continuar su destino de mortal.



del autor y que pertenece al terreno de la fantasía. Creemos que esa línea no es genérica ni formal, es decir, no tiene que ver con si es guía, novela, cuento o relato fantástico, sino con la intención informativa del texto de viaje. Dichos textos tenían como fin, en el caso de las indicaciones para el Más Allá, proveer a los muertos de información esencial en el otro mundo –y es significativo que en el caso de los egipcios se pagaran verdaderas fortunas por esa información–. Y en el caso de Gilgamesh, hemos visto cómo fueron los literatos babilónicos los que sacrificando la historicidad del personaje y sus hazañas, adornaron el texto para ajustarlo al personaje heroico que querían presentar. Esta será la constante que no ha cesado hasta hoy en todo relato viajero: hazañas reales combinadas con embellecimiento y fantasía, en unos casos más que otras, y en el fondo, un alto grado de información referencial, documental e incluso de carácter práctico, utilitario, igual que sucedía con el trabajo de los escribas, redactando los viajes para los archivos oficiales.

Pero volviendo al tema del viaje al infierno, hay que decir que éste ha sido una contante, desde entonces, en la literatura. Y el hecho de que desde tan temprano se repitan escenas y haya ecos de unos y otros viajes en los primeros textos fundacionales confirma que la intertextualidad es uno de los principales rasgos del género, tal como lo explican Sofía Carrizo y demás teóricos del viaje, y como apuntamos en el marco teórico de esta investigación.

Concretamente el tema del viaje al infierno es un tópico en la literatura posterior a estas primeras civilizaciones, y en la griega, por ejemplo, aparece en muchísimos sitios. “Orfeo bajó a liberar a Eurídice. Heracles fue a una prueba de fuerza: traerse al enorme perro guardián de tres cabezas, el Cancerbero monstruoso. Teseo y Pirítoo entraron para raptar a la Reina de los muertos, a Perséfone. Ulises, en cambio, regresa sólo con el recuerdo de la aventura, un bello *souvenir* para quien es, como él, un buen narrador” (García Gual: 1981: 32-33). También Heracles va por Teseo hasta el infierno, y Hermes entraba y salía de allí para guiar a las almas hasta el inframundo. Y este es un motivo que se repite porque, como explica García Gual:

El Viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico, es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, la que sólo él puede cumplir. Ese Más Allá es el mundo negado a los mortales de condición efímera, es el ámbito vedado que queda en la otra orilla, el mundo de los dioses y de los muertos, el de los espíritus, los fantasmas y las hadas. Pero el Héroe, que desafía los límites, debe arrostrar esa aventura (García Gual, 1981: 26).



En la primera etapa del viaje del héroe, hemos dicho, se ubica la llamada a la aventura. La aventura es, por definición, el terreno del héroe.

Sin retos, peligros y lances el viaje se empobrece; por eso los relatos están también llenos de héroes que se enfrentan a trabajos y tareas que han de realizar. Llenar de contenido lo desconocido. En la aventura no hay normalidad, ni cotidianidad, ni conocido, hay exotismo, seres y lugares remotos. Todo es intenso. Y está presente la muerte, hay riesgo, amenaza. "Se viaja y se escribe quizá porque la aventura es la esencia de la narrativa"<sup>219</sup> (Rivas, op.cit: 29).

La figura del héroe irá evolucionando -no es lo mismo Gilgamesh que el Marow de Conrad, por ejemplo-, pero todos sus representantes encarnarán los valores que hemos ido advirtiendo hasta aquí. Con el paso del tiempo -incluso apenas finalizado el propio viaje- el héroe se hace más humano, y por lo tanto moral. Y por eso los lectores lloramos cuando mueren los héroes, porque ellos nos representan, queremos ser como ellos, y nos lamentamos al descubrir que tienen la misma naturaleza efímera que nosotros.

Pero es precisamente en el exuberante desarrollo de las letras en Grecia, y posteriormente en el Imperio Romano, donde se afianzarán esos prototipos del texto de viaje y su protagonista. Hasta aquí hemos visto cómo el viaje se ha narrado, desde un primer momento, como crónica de hechos -Gilgamesh y el marinero náurago- pero también como información y como guía. Las primeras narraciones viajeras, aparte de apuntar desde ese primer momento las que serán las características del género -entre ellas la función didáctica, la intertextualidad, la narración dentro de la narración, el valor testimonial del viajero, la subjetividad del narrador y el carácter literario/documental de esta escritura- esbozan también las que serán hasta siempre sus temáticas. Al mismo tiempo, esas grafías primigenias del viaje son también una prueba de cómo la información estuvo ahí desde el principio, de cómo el valor documental, utilitario, fue una premisa. No se entiende si no que los egipcios pagaran tan altas sumas por la información que contenía el *libro de los muertos*, ni que el mito, relato imaginario pero con valor real, se utilizara como el primer mecanismo informativo, de aproximación, comprensión y explicación de la realidad. En Grecia y Roma estos supuestos se reforzarán de forma significativa.

---

<sup>219</sup> C. TADIÉ, Jean Yves (1989): *La novela de aventuras*. México, Fondo de Cultura Económica. p. 7.



### 3.2.2 Escritura de viaje en las antiguas Grecia y Roma

Las grafías del texto de viaje en Grecia y Roma son amplias, diversas, difíciles de resumir, como siempre que se trata del viaje y sus manifestaciones<sup>220</sup>. A ellos debemos la verdadera fundación del texto viajero en nuestra cultura, porque fueron quienes ahondaron en su complejidad, formas y géneros. Como dice Alberto Manguel: "la epopeya de Gilgamesh y los relatos del antiguo Egipto destellan en nuestra prehistoria, pero en Homero y sus poemas está el comienzo de todas nuestras historias" (2010: 41). Y es precisamente en la narrativa griega en la que se fundarán los motivos que, para el imaginario del escritor viajero, serán arquetipos constantes: la aventura, el exotismo y la variedad espacial, el naufragio, el ataque de piratas, el encuentro con el amor... etapas en las que el héroe viajero forjará su experiencia, venciendo pruebas y avanzando en su destino ejemplar (Castro Morales, 2004: 58).

Los griegos, dice García Gual (2012: 7), tenían un inaudito afán por conocer y conocerse, entusiasmo por la libertad, anhelo de belleza cotidiana y animosa confianza en el diálogo. Exploraron el cosmos y teorizaron con entusiasmo. Amaban la belleza y buscaban el saber, dotados de una alta inquietud espiritual y deseo de exploración.

Pero como explica Jorge Ordoñez-Burgos, eran un pueblo con un sentido de la existencia que rayaba en una contradicción profunda:

"Por un lado eran guerreros violentos y salvajes con armas implacables y destructoras. Por otro, eran grandes contempladores de la belleza, constructores de un discurso espiritual orientado a diversos campos como el teatro, la filosofía, la naturaleza, la retórica y la medicina", y el estudio del mundo era una de esas áreas en las que esas dos tendencias convergían (2009: 6).

En la Antigua Grecia, el estudio del mundo se abordaba básicamente desde la filosofía y desde el viaje. Los griegos vivían en un dilema filosófico que desde entonces ha sido trascendental en la consideración que ha tenido el relato de viajes a lo largo del tiempo: el dilema entre la quietud y la movilidad, entre el ser estático que proponían Parménides y Platón y el «todo fluye» y el devenir que defendía

---

<sup>220</sup> Hablar del viaje en la literatura de estas dos civilizaciones desbordan con mucho el ámbito de una sola tesis, y por eso lo haremos aquí de forma meramente enunciativa.



Heráclito<sup>221</sup>. Pero más allá del problema filosófico, el de los griegos fue el tiempo de la conquista del Mediterráneo y el de los grandes relatos de marineros y conquistadores, allí se gestaron la épica y la epopeya, se escribieron las primeras Geografías, se contaron también unos cuantos viajes utópicos y, por supuesto, fue un momento de esplendor de grandes narradores, aedos y poetas.

Pero hay que recordar, sin embargo, que en aquel momento viajar lejos era difícil y estaba reservado a los pocos que, con carácter curioso y intrépido, se medían a la aventura. Viajar fuera de Grecia, como cuenta García Gual,

Era enfrentarse a lo otro y a los otros, tratar con gentes bárbaras que no hablaban en griego y tenían costumbres peculiares; y en esas brumosas y quiméricas lejanías podía uno llegar a toparse con seres no humanos del todo, si no con criaturas bestiales, hombres de cabeza de perro o, según creencia general, monstruos y maravillas. El itinerario de esas jornadas de aventura debía trazarse sobre el terreno, a medida que el viaje progresaba en la exploración de nuevos y vastos espacios incógnitos (2009: 85).

Por esa misma razón, porque eran pocos los que podían conocer de primera mano esos lugares remotos, a los antiguos griegos les encantaban los relatos de viaje, era un género popular que se manifestaba de diferentes maneras, "sobre todo cuando en ellos se contaban peregrinajes y aventuras extremas por tierras desconocidas, y cuando aportaban noticias nuevas de gentes, países extraños, faunas exóticas y floras pintorescas [...] Desde *La Odisea* hasta las diversas crónicas de la expedición de Alejandro a la India en pos del confín oriental del mundo, las narraciones de viajes ejercieron una evidente fascinación en el imaginario helénico [...] a través de esas noticias los griegos fueron imaginando y descubriendo el mundo" (García Gual, *ibídem*).

Esa es exactamente la aproximación que nos interesa a la vasta biblioteca de los textos de viaje de este momento histórico: el relato de viaje, una vez más, como

---

<sup>221</sup> Como recuerda Lorenzo Silva, "la dialéctica entre la inmovilidad y el movimiento es un tópico de la filosofía griega desde los primeros presocráticos. Es casi un lugar común contraponer el ser estático y perfecto de Parménides al eterno devenir de Heráclito, para quien el *logos* sólo permanece en la mutación misma de las cosas. Esta vetusta querella metafísica se ha mantenido a lo largo de los siglos, con no poca influencia sobre la consideración que en cada época ha merecido la narración de viajes. En la visión parmenídea, reforzada por las teorías platónicas y sus derivados, el viaje no es más que una frivolidad, un impulso reprobable que aleja y distrae de la verdadera e inmutable esencia del ser. En cambio, desde la óptica heraclídea, que se funda en un ser en sí mismo cambiante y vagabundo, el viaje vendría a equivaler a un acompasarse al ser y, por tanto, a una herramienta para el conocimiento, no sólo de aquellas realidades externas y extrañas a las que el viaje conduce, sino también de la propia interioridad de la naturaleza y del viajero" (2000: 20).



noticia, como depositario de información y transmisor de conocimiento, como creador de la imagen del mundo.

Muchas podrían ser las clasificaciones de los textos viajeros en este periodo, pero las agruparemos básicamente en dos: los *relatos testimoniales*, de viajeros que se desplazaron y contaron luego sus periplos, hazañas e investigaciones –incluso los que exploraron el terreno con pretensiones científicas y geográficas buscando avanzar un paso más en las ciencias del mundo–, y los que pertenecen al terreno más cercano a la narración literaria, la epopeya y la utopía. A estos últimos los mencionamos aquí porque, una vez más, comprobamos que pertenecen al terreno de la crónica viajera, ya que como explica también Ordoñez-Burgos, en un sentido muy amplio, la epopeya no fue sólo poesía, sino “narración y exégesis de hechos reales”:

La poesía griega tenía giros y alcances muy ricos. Por ejemplo, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, o las mismas obras homéricas eran consideradas en la Antigüedad y en el Medioevo guías serias en el renglón de historia y geografía de Asia y Europa. En la poesía se plasmaba el hambre de descubrimiento de los griegos. Sus pesquisas iniciaban en el medio silvestre hasta alcanzar la investigación sobre la esencia del Ser (op.cit: 7).

Eso demuestra que tanto los relatos de viaje testimoniales como aquellos que pertenecen a la narrativa poética y de ficción son amalgamas de datos reales adobados con fantasía e imaginación. Eran pocos los exploradores, sólo ellos habían ido y habían visto y por eso sus historias resultaban prácticamente inverificables:

La distinción entre lo verídico y lo fantaseado no era fácil, al menos para sus primeros lectores o auditores. Sólo el paso del tiempo y la aportación de nuevas noticias podían depurar la veracidad de los textos y situarlos entre los relatos de historia o entre los de ficción. Pero aún así subsistían muy frecuentemente ingredientes fabulosos o motivos míticos en las más atractivas historias de viajes (García Gual, 2009: 86)<sup>222</sup>.

Así pues, en Grecia –y posteriormente en Roma–, tendremos, como grafías viajeras, relatos de viajes míticos, fantásticos, utópicos, fabulosos e incluso satíricos

---

<sup>222</sup> A lo largo de toda la historia de la narrativa viajera esta será una ventaja con la que cuenta el viajero. El hecho de ser el único en tener acceso a un determinado destino lo convierte en la única autoridad posible de su relato, lo que a no pocos viajeros les ha dado pie a inventar, recrear y falsear sus experiencias viajeras y los lugares que visitaban. Como dice Pimentel: “la verosimilitud de lo maravilloso estaba determinada por la inaccesibilidad de los lugares donde se producía” (2003: 45). Pasará igual luego lo mismo en el medioevo, en toda la era de los descubrimientos e incluso hoy en relatos contemporáneos sobre África.



conviviendo con Historia, geografía, periplos, guías, itinerarios y con el comienzo de la cartografía.

### 3.2.2.1 Ficciones viajeras

Si revisamos en primer lugar los textos viajeros más cercanos a la ficción que a la narración de hechos reales, los primeros exponentes que encontramos son aquellos que, como ya hemos indicado aquí, están ligados a la mitología y en los que se desplazan dioses o héroes como Teseo, Hermes, Hades, Sísifo, Ovidio y Heracles, personajes que todos juntos conforman una tradición en la que luego tendremos que incluir al Ulises de Homero, siendo la *Odisea* la obra sin duda más importante dentro de esta clasificación.

Ulises, que no es un personaje mitológico, sí es, como Gilgamesh, un héroe, un rey, un sabio que carga consigo, igual que el Rey de Uruk y los miembros del panteón griego, una leyenda. También él mismo ha visitado el mundo de los muertos, tiene más habilidades y poderío que los hombres corrientes pero comparte con ellos su condición de mortal<sup>223</sup>. Sus peripecias para regresar a casa tras la guerra de Troya se convertirán en el símbolo del viaje como metáfora de la vida y su ser viajero será el arquetipo por excelencia de la literatura de todos los tiempos<sup>224</sup>. Como explica García Gual, hablamos de una obra que data de alrededor del siglo VIII a.C, una con la que la épica renueva sus temas, se aleja del recuento de batallas y muertes heroicas y deriva hacia la narración de viajes y aventuras. Su *Odisea*, que se caracteriza por escenarios fabulosos y aires novelescos, es una obra "*avant la lettre*, preludiando las ficciones realistas y fantásticas de la narrativa universal [...] entre el cuento, la épica y la novela" (2004: 7).

De Ulises nos interesa que se inscribe entre los primeros representantes de los relatos entre la verdad y la ficción, que es marinero, viajero, y que además es narrador, uno que cuenta su viaje y vuelve a casa curtido de sabiduría. Desde la *Odisea*, el relato de viaje en Occidente se escribirá por lo general en boca del

<sup>223</sup> Aquí dista de Gilgamesh, porque mientras éste se empeña en conseguir la inmortalidad, Ulises la rechaza cuando se la ofrece la diosa Calipso, con tal de poder volver a casa (García Gual, 1981: 33).

<sup>224</sup> "Todo auténtico viaje es una odisea, una aventura, cuya gran pregunta es si uno se pierde o si se encuentra atravesando el mundo y la vida, si se aferra al sentido o se descubre la insensatez de la existencia. Desde los orígenes y desde aquel que quizás sea el mayor de todos los libros, la *Odisea*, literatura y viaje aparecen estrechamente vinculados, en una análoga exploración, destrucción y recomposición del mundo y del yo" (Magris cit. en García Gual, 2005: 8-9).



protagonista, en primera persona como recurso de verosimilitud<sup>225</sup>, y sus cualidades narrativas reafirman una vez más el carácter de un relato viajero entre la realidad y la ficción. Porque Ulises es un astuto, diestro en trucos –recordemos que fue quien ideó el caballo de Troya–, un hábil mentiroso (Canto XIII, 291 – 302), pero al mismo tiempo un narrador de historia verdadera, algo que queda demostrado cuando cuenta las aventuras de la Guerra de Troya en la corte de los feacios:

Los príncipes de Feacia quedan fascinados por el relato de su huésped. El benévolo Alcínoo expresa su admiración y le insiste en que prosiga su narración [...] Elogia con cordial afecto el modo de narrar y su sinceridad: 'Odiseo, de ningún modo al verte te imaginamos como un charlatán o un farsante, como hay tantos criados por la negra tierra, vagabundos enredadores y forjadores de patrañas que nadie podría constatar. Hay belleza en tus palabras y es noble tu pensar' (Homero, 2005: 241) [...] Esa facilidad narrativa es una prueba de la sinceridad «evidente» de Odiseo. Pero el lector de la Odisea, que puede seguir las andanzas del héroe más allá que el rey feacio, sabe que Odiseo no siempre es veraz [...] ¿cuándo cuenta la verdad y cuándo miente Odiseo?, Cuando relata hechos tremendos, fabulosos, increíbles, Odiseo está diciendo la verdad. Cuando refiere sucesos verosímiles, como raptos de niños por piratas fenicios, por ejemplo, está fabricando una mentira. Lo más fantástico es auténtico y, en cambio, lo verosímil merece nuestras sospechas (García Gual, 2005: 17-18).

Quizá este es el primer antecedente de esa famosa afirmación de Maupassant: "lo real no es necesariamente lo verosímil". Y es así como desde entonces se cuenta el viaje y también la historia.

Es mucho lo que se ha especulado sobre la posibilidad de situar en escenarios reales el itinerario de Odiseo, si Calipso moraba en la bahía de Nápoles o si Ulises siguió un antiguo periplo fenicio, algo que aún no ha sido posible. A nosotros eso no nos parece demasiado importante. Qué más da ese paralelismo o ubicación real cuando ni siquiera sabemos si su autor, Homero, existió realmente. Y de haber existido, sólo sospechamos que el escritor más famoso de todos los tiempos era ciego y que pudo haber sido un aedo, uno de esos poetas orales que contaban en banquetes como el de los feacios, pero nada más se sabe a ciencia cierta de él. Incluso en el siglo V a.C., Herodoto ya dudaba de la atribución de la obra a Homero, pero nunca de la existencia del personaje (Manguel, 2010: 40).

---

<sup>225</sup> Las estrategias narrativas del viajero y los recursos de verosimilitud de la escritura de viaje son el objeto del siguiente capítulo de esta investigación. Vid. *Infra*. Capítulo 4: *Estrategias narrativas del viajero y características informativas del texto de viaje*.



Por eso lo que importa para nosotros de esta narración no es tanto que lo que cuenta sea cierto o falso, sino cómo el relato de viaje desde la aparición de la *Odisea* aporta la importancia de la *verosimilitud*, esa condición indispensable para toda la narrativa posterior. Además, en términos informativos, la *Odisea* participa en ese carácter utilitario, de guía, que tendrá el texto de viaje desde sus inicios. Porque ésta, igual que la *Ilíada*, fue un texto de estudio en Grecia durante siglos. Eran textos memorizados por los niños y recitados en los festivales públicos, “una especie de «Biblia» panhelénica, una «enciclopedia» del saber mítico y arcaico” (García Gual: 2005: 31).

También lo explica Alberto Manguel:

Los poemas de Homero se convirtieron en textos canónicos que ofrecían una visión cosmopolita de los dioses y los héroes; eran la referencia con respecto a la cual se contrastaban tanto las verdades documentales como los argumentos metafísicos. Dos escuelas de pensamiento reflejaron esa lectura dual. Por un lado, los historiadores argumentaban que las leyendas eran versiones, más o menos exactas, de hechos reales. Estrabón, por ejemplo, sostenía que la *Odisea* se había escrito con el fin de enseñar geografía: “Debemos disculpar a Homero por incluir elementos fantásticos en sus relatos, porque su finalidad era informar e instruir”. Por otra parte, los filósofos afirmaban que las leyendas eran alegorías que ocultaban una especie de clave poética. Los estoicos en particular utilizaron a Homero para ilustrar y dar validez a su discurso. Aristóteles, sin embargo, se negó a dar una interpretación alegórica a los mitos. Para el filósofo –concluye el historiador Paul Veyne– el mito era una alegoría de verdades filosóficas. Para los historiadores era una leve deformación de las verdades históricas. Para unos y otros Homero era la referencia inevitable. Estas dos lecturas de sus poemas hallaron eco en un futuro lejano, tanto en las exploraciones y descubrimientos de las numerosas escuelas de arqueólogos, que, siguiendo a los primitivos historiadores griegos, creyeron que las historias eran ciertas y que Homero había descrito acontecimientos y escenarios con precisión iluminadora (2010: 49–50).

Es así como el viaje escrito por Homero es información al convertirse en un referente, en guía y modelo a estudiar en las escuelas, aunque su narración contenga no pocos visos fantásticos. Además, el viejo Homero configura nuestra cosmovisión de la Grecia de entonces, y su héroe será el modelo de los hombres que aspiren a ser justos (ibíd: 51). La de Homero es la historia primigenia que emprende cada hombre en cada época (ibíd: 205).

Y lo cierto es que como Ulises, alrededor del siglo VIII a.C. –y durante todos los años siguientes de auge de las civilizaciones griega y romana–, serán muchos



viajeros los que como él vayan y vengan para contar sus historias. Unos con fines científicos, otros con ganas de poblar sus relatos con monstruos, misterios y seres maravillosos: antes que Ulises, ya Jasón había navegado en su nave Argo, en un viaje al que incluso se alude en la *Odisea* (canto XII), y es probable que ésta fuera, en la época, una conocida leyenda popular. Pero apenas en el siglo III a.C. Apolonio de Rodas la pone por escrito el relato en el que Jasón junto a 54 compañeros se embarcan en la nave en la que reman héroes como Heracles en busca del vellocino de oro. Se sabe que Apolonio estaba influenciado por Homero e incluso en su texto reaparecen personajes de la *Odisea* como Alcínoo, Circe y los Feacios, recurriendo ya desde entonces al recurso de la intertextualidad, e incluso se ha trazado con precisión la ruta de la nave desde que sale de Yolcos en Tesalia hasta su regreso, pudiendo ser que el escritor, un poeta docto, tuviera acceso a informaciones geográficas que circulaban entre los círculos culturales de la época (García Gual, 2009: 88).

Ese mar lleno de mitos por el que trasegaban los griegos y luego los romanos, el mismo por el que los fenicios habían comerciado, en el que unos se dedicaban al saqueo y otros conquistaban, fue el terreno propicio para la popularización del relato de viajes, que desde entonces es sinónimo de aprendizaje, maduración, salvación, perdición o lección moral y vital, además de escenario de aventuras.

En la amplia biblioteca de las ficciones viajeras de entonces encontraremos también a Yámbulo, un personaje del que no se sabe si fue autor o protagonista de un viaje y estancia de siete años en la Isla del sol, un paraíso terrenal de clima inmejorable, abundantes árboles frutales, animales exóticos y nativos hermosos y fuertes dotados entre otras particularidades de lenguas bífidas con las que podían mantener conversación con dos personas al mismo tiempo e imitar el canto de los pájaros. Algunos han identificado esta isla con Sri Lanka, Sumatra o Bali<sup>226</sup> (García Gual, 2009: 97). Su texto no ha llegado hasta nosotros y se conoce por alusiones en otros autores como Diódoro (Gómez Espelosín (2000: 287). También se le suele llamar precursor de la novela de viajes, en la línea de Cyrano de Bergerac, Robinson

---

<sup>226</sup> La interpretación más reciente de la isla de Yámbulo es la película *La playa* (2000, dirigida por Danny Boyle y protagonizada por Leonardo Di Caprio). Allí también viven en el comunismo, igualitarismo, todos son bellos, el clima es ecuatorial y la flora y fauna recuerdan el paraíso. Al final de la película, el protagonista, como Yámbulo, es desterrado por comportamientos inapropiados y malas costumbres. Dice García Gual que la expulsión se ajusta a un cierto esquema mítico: del paraíso se sale siempre, y con pena, al quebrantar algún tabú. En ese sentido, escribir el viaje puede ser una forma de consolar la nostalgia del paraíso perdido, una forma de terapia (2009: 106).



Crusoe y Jonathan Swift (García Gual, 2009: 100), aunque su narración también estuviera cargada de información real y hechos históricos<sup>227</sup>. También se le considera precursor, con Diódoro y Evémero, de la utopía<sup>228</sup>, de los relatos de sociedades ideales más perfectas y más felices, que sirven como “contrapunto filosófico y crítico de las realidades presentes” (Gómez Espelosín, 2006: 69):

El relato de un viaje hasta aquellos remotos lugares, no era en el fondo más que una cómoda cobertura narrativa que otorgaba actualidad y credibilidad a este tipo de especulaciones utópicas al insertarla dentro de los esquemas geográficos y racionalistas de la época que demandaban esta clase de ubicaciones (ibídem).

También Luciano de Samósata se inscribe dentro de esa tradición de viajeros de ficción. En su obra *Relatos verídicos* (siglo II d.C.) fue él uno de los primeros en hacer una crítica abierta a los viajeros por su tendencia a, según él, contar mentiras. Luciano fue caminante, profesor y orador, escuchaba historias y luego las adobaba con su imaginación, incluso parodiando a viajeros anteriores. Critica abiertamente a Ctesias de Cnido, de quien asegura que escribió sobre la India “lo que ni él había visto ni escuchó a otro que se lo contara” (1998: 26). También a Yámbulo, a quien llama responsable de “muchas maravillas acerca de lo que pasó en el gran océano”, autor de una mentira notoria para todos, pero al mismo tiempo “un relato bastante placentero” (Ibídem). Incluso parodia el motivo del viaje al más allá (García Gual, 1981: 63-75) y hace una disertación trascendental sobre las mentiras de los viajeros, la importancia de la verosimilitud pero también la responsabilidad de confesar las mentiras:

Muchos otros también escogieron los mismos temas y por escrito han expuesto sus propios viajes y peregrinaciones, describiendo los tamaños de las fieras salvajes y el salvajismo de las gentes y la extrañeza de sus modos de vida. El caudillo de éstos y maestro de ese arte de burlas fue el Ulises de Homero, al contarle a los de Alcínoo la cautividad de los vientos y hablar de hombres de un solo ojo, devoradores de carne cruda, y otros salvajes, y además de

<sup>227</sup> García Gual alude a M. Winiarczyk, quien asegura que esos datos históricos son, por ejemplo, las caravanas de los comerciantes que viajaban hacia Arabia en busca del incienso y la mirra, y el rey de la India amigo de los griegos es sin duda un gobernante de la dinastía Maurya (hacia 315-185 a.C.) (2009: 98).

<sup>228</sup> La tradición utópica, antes que Yámbulo, se remonta a Platón. Fue el filósofo, con su descripción de la Atlántida en los diálogos *Timeo* y *Critias*, el primero en referir la historia de una sociedad ideal que se desarrolló en una isla ubicada más allá de las Columnas de Hércules y que, poco después de enfrentarse con los griegos, desapareció en el fondo del mar tras un terremoto y una gran inundación. Platón ubicaba esa sociedad ideal nueve mil años antes de la época de Solón, el legislador griego que vivió en el siglo VII a.C. Cf. PLATÓN (2004): *Íón, Timeo, Critias*. Madrid, Alianza Editorial.



animales de muchas cabezas y de la metamorfosis de sus compañeros por efectos de filtros, prodigios numerosos que él se inventó ante los bobos de los feacios. Concluí por no reprocharles mucho por todas las mentiras que encontré al leerlos, viendo que eso ya es algo habitual incluso entre los que prometen filosofar. Pero me extraña en ellos lo de que hubieran pensado que pasaría inadvertido que no escribían la verdad. Por lo que también yo, empeñándome por vanagloria en en dejar algo a los venideros, para no ser el único desheredado en la libertad de contar mentiras, puesto que nada verdadero tenía que referir - porque nada digno de mención me había ocurrido- me he dedicado a la ficción de modo más descarado que los demás. Aunque en una sola cosa seré veraz: en decir que miento (Luciano, 1998: 26-27).

Sabemos por el propio Luciano que el objetivo de sus *Relatos verídicos* era entretener. Así lo asegura en las primeras líneas del texto, pero al criticar y desmentir a sus antecesores por querer impresionar a los crédulos es posible que también tuviera una intención moralizante. Como apunta Lorenzo Silva, en ese sentido sus *Relatos* son un perfecto antecedente de obras como *Gargantúa y Pantagruel* y de *Los viajes de Gulliver* (2000: 24). Y como también indica García Gual, esas ficciones de Luciano encierran una ambigüedad, que tiene que ver con su "constante preocupación por encontrar la verdad, tanto en las costumbres y hábitos sociales como en los modos de escribir la historia", pero través de sus burlas y "estupendas mentiras". "Poco inventa Luciano", concluye García Gual: es alguien que ve la literatura como instrumento didáctico y ocupación seria sino una de las primeras defensas de la literatura de ficción" (García Gual, 1998: 17-18).

También Luciano es responsable de un relato de aventuras viajeras titulado *Lucio o el asno*, que narra las peripecias de un joven convertido en asno por arte de magia. Apuleyo retomará esta metamorfosis en el *Asno de Oro*, también en el siglo II d.C., en la que se cuentan los incidentes de un viajero convertido en burro y cuyo recorrido es una especie de peregrinar para recuperar su aspecto original. Y aún cuando parece, a todas luces, un viaje fantástico, dice López Fonseca que hay datos en la obra que apuntan a la biografía del autor, con lo cual el viaje tendría un fondo real: los viajes realizados por Apuleyo durante su formación, con lo cual es posible que sean más los datos reales que los ficticios (2006: 82-83). También Apuleyo estaba influido por Séneca y los estoicos, que concebían el viaje como metáfora de la vida, una formulación que se mantiene hasta nuestros días. Y asimismo es posible encontrar aquí motivos como el de Caín, condenado a la errancia y al viaje como medio de expiación. También se le suele considerar un antecedente de la picaresca.



El último a destacar de los textos viajeros cercanos a la ficción es la *Eneida*, de Virgilio. Basada en todos los arquetipos de la *Odisea* –ya decía Luciano que el maestro de aquello había sido Homero– es un viaje lleno de paralelismos con el de Ulises: Eneas huye de la Troya quemada, recibe ayuda de dioses y reyes hospitalarios, recorre tierras míticas, viaja también al infierno y finalmente –y aquí su diferencia fundamental con el texto de Homero–, no regresa a casa sino que funda Roma. Se sabe que Virgilio escribió este texto por indicación de Augusto, para glorificar el origen del imperio que él gobernaba. Así, esta obra se inscribe en la tradición de los que desde hacía ocho siglos se conocían en Grecia como los relatos fundacionales y también en las que luego serán las literaturas viajeras como reivindicación de la patria.

Pero Eneas, además de viajero, es un exiliado de una Troya destruida y su viaje también es una expiación y un castigo. Vicente Cristóbal recuerda que es en el libro III (493–505) donde se evidencia que viajar es el sino de Eneas y los suyos. Se trata de “la maldición del viaje y la condena a no pisar sede firme y habitual. Pues ya no existe Troya, pero todavía no hay una patria nueva que la reemplace: “Afortunados vivid, oh vosotros, a quienes la suerte ya se os cumplió [...] Ya conseguisteis la paz, no tenéis que surcar mar alguno” (cit. en Cristóbal, 2006: 88).

Y aunque es mucho más lo que podría decirse de la *Eneida* y de otros viajes imaginarios de este periodo histórico, dejamos hasta aquí el repaso de las ficciones viajeras de Grecia y Roma, no sin antes decir que éstas responden a esa teoría nuestra del relato de viaje como textos entre la verdad y la ficción pero que contienen altas dosis de información y referencialidad. Son textos viajeros fundamentales porque son los que en nuestra cultura afianzarán la construcción verosímil del relato, aportando los elementos que serán decisivos en toda la narrativa posterior.

Porque sabemos, como explica Gómez Espelosín, que desde la época helenística comenzó a ser habitual el proceso mediante el cual un supuesto viaje real, con protagonistas entre lo heroico y lo humano que se desplazaban por rutas y geografías ancladas en un universo conocido, terminó siendo la cobertura creíble para los viajes imaginarios, producto de ficciones literarias. Los griegos, y luego los romanos, tuvieron la necesidad de encuadrar geográficamente los antiguos mitos que hasta entonces se habían desarrollado en escenarios no definidos, imaginarios, o



situados en abstracciones apenas reconocibles como el océano o los puntos cardinales. Por ello, desde entonces, los relatos de viaje no se han librado de la «literaturización», la ficción, el embellecimiento, el engrandecimiento y la mentira, “ni siquiera aquellos que fueron elaborados por sus propios protagonistas reales en su papel de conquistadores y exploradores estableciéndose desde entonces una dialéctica constante entre la realidad y la ficción que no ha concluido nunca” (Gómez Espelosín, 2006: 75).

Lo cual no quiere decir que todos esos narradores, en fondo y forma, al narrar en primera persona las aventuras de un viajero, no hayan tenido también el deseo de informar, de moralizar, de proponer nuevos modelos de sociedades y de personas. En últimas, de escribir esos viajes con propósitos utilitarios y de guía de conducta que, además de entretener, participaran en la dialéctica de la sociedad a la que pertenecen.

### 3.2.2.2 Relatos testimoniales

Aunque sabemos que la biblioteca de viajes testimoniales de la época es vastísima, la verdad es que pocas obras que han llegado completas hasta nosotros. De muchas sólo se conocen fragmentos o alusiones en textos posteriores, que si bien dan prueba de su existencia, quizá nunca podamos confirmar, en su totalidad, lo que los autores afirmaban en sus páginas. Sin embargo, hay unos cuantos ejemplos representativos –algunos completos y otros fragmentarios– que son muestra de la condición informativa que desde el principio ha tenido el texto viajero.

Empecemos por Hecateo y Hannón, dos personajes que cerca del siglo VI a.C. dejaron constancia de sus viajes:

Hannón realizó un viaje por la costa Africana sobre el cual redactó un breve informe que fue grabado en el templo de Baal, al parecer bastante falseado con el objetivo de confundir a sus rivales griegos. El objetivo del famoso *Periplo de Hannón* aparece hoy claro para los historiadores: no era tanto un viaje de reconocimiento como establecer una serie de colonias en el litoral Africano-marroquí con fines comerciales (Belenguer, op.cit: 44).

Similares al periplo de Hannón, García Gual menciona el *Periplo del Mar Eritreo*, el *Periplo del Pseudo Escílax* y el *Periplo del Ponto Euxino*, también característicos de este periodo, textos que no son literatura sino noticias sueltas,



puntuales y diversas: nombres de pueblos costeros, indicaciones geográficas, puertos, ríos, regiones y notas sobre sus pobladores<sup>229</sup> (García Gual, 2009: 94).

De Hecateo de Mileto, por su parte, se sabe poco, pero se le ha llamado fundador de la Geografía, por ser el autor del primer tratado de esta disciplina del que se tiene noticia, escrito hacia el año 520 a.C. Su obra, titulada *Períodos o Viaje alrededor del mundo*<sup>230</sup>, es un texto que no ha llegado hasta nosotros más que en pequeños fragmentos llenos de topónimos, pero que se sabe de su contenido porque el propio Herodoto lo cita en sus páginas, también Diódoro. Su obra es una enumeración de ciudades o pueblos de la ribera del Mediterráneo, lugares que él había conocido, básicamente narrados al modo de la geografía descriptiva y que incluso contenían una versión muy primitiva del mapa de la tierra, basado en el de Anaximandro, del que luego se valdría Herodoto en sus viajes.

Hecateo no fue el primero en traer noticias del mundo gracias a sus desplazamientos, pero aún así para Belenguer “esas «noticias descriptivas» justifican el argumento de que Hecateo podría disputar el mérito de ser el padre del periodismo de viajes” (op.cit: 44). Rivas Nieto está de acuerdo: “cierto es que entonces no había periodistas tal y como hoy los conocemos ni nada que se les pareciera, pero el carácter de la geografía originaria –geografía descriptiva– no era otra cosa que relatar lo visto en una expedición o un viaje y traer noticias de lo acaecido y observado” (op cit: 74).

Pero más que asignar paternidades, nos interesa el enfoque de un autor como Acosta, que llama a los escritores viajeros de este tiempo “escritores-periodistas-historiadores”. Como él mismo explica, todavía faltaba mucho para que llegaran las especializaciones del saber y las profesionalizaciones. Por eso, en el origen, nombres y disciplinas se confunden, sin embargo, es claro lo que hacían: “los pueblos saben aplicarse a la información a través de la búsqueda de nuevas rutas”, dice Acosta, (1973: 143). Y los textos, por tanto, no tenían otro propósito que el informativo.

---

<sup>229</sup> Muchos años después, Syllacio, uno de los narradores del segundo viaje de Colón, vería en el descubridor de América un sucesor de Hannón, pensando que éste, en lugar de haber llegado a América, habría circunvalado África –un Vasco Da Gama *avant la lettre*– (O’Gorman, 1977: 177).

<sup>230</sup> Carlos Schrader alude a estos títulos como *Periégesis* y *El contorno de la tierra*. Todavía los investigadores especulan si Hecateo escribió dos obras o si realmente fue una sola que en su tiempo se conoció con esos dos nombres diferentes. La *Periégesis*, de la que sólo se conservan trescientos fragmentos, constaba de dos partes, dedicadas a Europa la primera y a Asia la segunda (2000: XIV).



Hay que tener en cuenta que ese afán de información e investigación surge, como explica Carlos Schrader, en la región de Jonia en la época arcaica, en lo que se llamó la *Segunda Colonización*, una etapa que puso en contacto a los griegos con nuevos pueblos. En esa colonización se asentaron en nuevos lugares conquistados, abandonando las tierras de sus antepasados, y por eso necesitaron, en esas nuevas tierras, reafirmarse, reconstruir su historia y afianzar sus tradiciones. Esto dio origen a las *Genealogías*, en las que las familias aristocráticas emparentaban a sus miembros con héroes famosos, y a los *Relatos fundacionales*, que constituían la «historia patria» de las nuevas ciudades.

Pero también en la *Tercera Colonización*, entre los siglos VIII y VI a.C., surgió en Jonia otro afán explorador, pero éste de naturaleza práctica: en tanto que los helenos iban entrando en contacto con regiones más alejadas, era necesario informarse de las peculiaridades del terreno al que llegaban, de sus puertos, accidentes, golfos y distancias, de la flora, la fauna y los recursos naturales. También, “el espíritu jonio fue más allá de lo estrictamente práctico y se interesó por las costumbres y las cosas destacables de toda índole”, y es ahí donde surgen los primeros logógrafos<sup>231</sup>: el propio Hecateo pero también Cadmo, Dionisio y otras figuras que todavía dan problemas a los historiadores. Ellos fueron los primeros en escribir en prosa las genealogías y los relatos de fundación de las ciudades, además de otros textos de carácter geográfico y etnográfico: los *periplos* y los *logoi* o *descripciones de la tierra*, prácticamente manuales de uso práctico –aquí de nuevo el carácter utilitario, de guía de los textos viajeros– que además de detallar lugares se detienen en el costumbrismo y otros aspectos destacables de toda índole (Schrader, 2000: XI-XIII).

Esos periplos son muy interesantes aquí porque básicamente daban noticias: de pueblos, indicaciones, puertos, regiones, datos sobre los pobladores y accidentes geográficos (García Gual, 2009: 94). Porque estos textos surgieron para cubrir una necesidad: si bien Anaximandro y Hecateo habían esbozado los mapas de la tierra conocida hasta entonces, los marineros necesitaban algo más práctico que les permitiera orientarse en el mar. Y estos periplos fueron su instrumento ya que contenían relatos y observaciones de navegantes anteriores, distancias, cabos, corrientes, vientos dominantes y peligros y sitios de aprovisionamiento. Los

---

<sup>231</sup> Historiadores y cronistas griegos anteriores a Herodoto. Tucídides aplicó el término para referirse a todos sus antecesores, Herodoto incluido. (O’Gorman, 1974: 17).



navegantes clásicos, griegos y fenicios utilizarían estos periplos en sus desplazamientos (Guerrero, 2010: 29).

Un ejemplo es la obra de Píteas. Su obra, titulada *Sobre el océano*, no ha llegado hasta nosotros y “todo lo que tenemos son testimonios tardíos o alusiones más bien críticas respecto a la veracidad de su historia” (García Gual, 2009: 92). Nació en Masalia (actual Marsella) y se supone que partió a finales del siglo IV a.C. hacia los mares y tierras del norte de Europa. Su obra corresponde a la categoría de los *Periplos*, y se presume que en sus navegaciones circunvaló la península Ibérica, llegó a Gran Bretaña, navegó las costas septentrionales del mar Báltico y llegó hasta Thule, una región que podría ser Islandia o Noruega, todas ellas desconocidas hasta entonces para los griegos. Pudo haber sido incluso el primer explorador del Polo Norte, pero historiadores como Polibio y el geógrafo Estrabón se empeñaron en desacreditar los méritos del navegante marsellés, “reduciendo su aventura a una simple falacia sin mayor fundamento, urdida por un fabulador sin escrúpulos” (Gómez Espelosín, 2006: 61).

También Ctesias de Cnido describió sus periplos. Nacido en Circa entre el 450-398 a.C., fue médico del Rey Artajerjes II en Persia, y su libro *Indiká* consiste básicamente en noticias sobre la India. Esta obra le hizo famoso, pero se le tenía por fabulador y era poco digno de crédito. “Parece que Ctesias no viajó hasta la India sino que recogió sus noticias en la corte persa, donde vivió diecisiete años al servicio del monarca” (García Gual: 2009: 93). Un relato, pues, hecho de oídas y de fabulación pura.

Pero Escílax de Carianda es, antes que Ctesias, “el primer autor griego que concibió la India como una tierra de maravillas, bendecida por la naturaleza merced a su cercanía al punto donde surgía diariamente el sol, motivo que explicaba el hecho de que este país albergase los seres más fantásticos así como las mayores riquezas imaginables” (García Gual, 2009: 89)<sup>232</sup>. Hecateo y luego Herodoto (IV, 44) mencionarán este viaje en sus textos, y aseguran que éste había sido enviado por Darío en expedición al Indo por ser uno de los exploradores que le merecían más garantías de decir la verdad. Es a su relato al que se remontan los seres fabulosos

---

<sup>232</sup> Dice García Gual, parafraseando a Manuel Albadalejo, que la obra de Escílax ha tenido un arraigo excepcional en la tradición cultural de Occidente e incluso hoy en día se puede observar cómo la India sigue ejerciendo un poder de atracción y fascinación que tiene su origen en el relato de Escílax. Cf. ALBADALEJO M. (2006): *La India en la literatura griega. Un estudio etnográfico*. Universidad de Alcalá, p. 18 y ss.



que los relatos de viajes han colocado a partir de entonces en la India, "esos monstruos que volvemos a encontrar en otros autores, como el Pseudo Calístenes y los bestiarios medievales [...] los pigmeos, esciápodos, macrocéfalos, y trogloditas, a los que el bizantino Tzetzes<sup>233</sup> añadirá los otolicnos, los monoftalmos, los henocítontes" (García Gual, 2009: 86-89).

Herodoto es, qué duda cabe, un heredero y a la vez un contemporáneo de toda esa tradición. Como hemos dicho varias veces hasta aquí, se le ha llamado «padre» de casi todas las ciencias relacionadas con el viaje: de la Historia, de la antropología, etnografía, del periodismo de viajes, de la crónica y del reportaje. Y es el viajero griego de carne y hueso –no hecho de letras y mito, como Odiseo– que más fama y reconocimiento ha mantenido hasta nuestros días, entre otras razones por haber tenido la suerte de que su texto no se extraviara con el paso de los siglos, que han sido ¡26! desde su aparición.

Herodoto nace alrededor del año 480 a.C., una época de gran peso en la historia de la cultura universal: porque por entonces muere Buda, nace Confucio, y cincuenta años más tarde aparecerá Platón (Kapuscinski, 2006: 57). Vive en el tiempo de las expediciones y de la navegación; de Sófocles, Sócrates y Pericles, de los que incluso fue amigo.

Él fue el cronista del mundo conocido hasta entonces, el hombre que viajó por Egipto, Fenicia, Mesopotamia (Babilonia), Persia, la región de la actual Ucrania, la zona del Mar Negro y toda la Magna Grecia, Sicilia y el Mediterráneo occidental, la mayoría de las islas y regiones del mar Egeo y Asia Menor, es decir, todo el mundo conocido en la época en la que vivió. Y esos viajes fueron los que luego dieron lugar a su *Historia* monumental, la que será la primera obra en prosa que se ha conservado hasta hoy en su integridad (Schrader, op.cit: IX). Esa *Historia* comienza diciendo:

Esta es la exposición del resultado de las investigaciones de Herodoto de Halicarnaso, para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros –y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento– queden sin realce (2000: 15).

Como explica Ryszard Kapuscinski, Herodoto piensa a escala planetaria, quiere escribir la historia de la humanidad, y por eso dedica toda su vida a buscar

---

<sup>233</sup> Escritor y erudito bizantino (1110-1180).



respuestas: "¿Por qué los hombres no paran de enzarzarse en guerras? ¿Qué causas aducen? ¿Qué pretenden al desencadenarlas? ¿Qué razones los guían? ¿Qué piensan? ¿Qué objetivo persiguen? Preguntas y más preguntas, ¡una retahíla interminable!" (2006: 93).

El equipaje de Herodoto son esas preguntas, con ellas sale de viaje, como un periodista. Dice Kapuscinski que ahí está la clave de todo el libro, en su método, en sus inquisiciones. Porque este griego no es un turista que viaja para descansar, sino uno que se desplaza trabajando, trabajando duro:

Es reportero, antropólogo, etnógrafo, historiador... y es todas estas cosas sin dejar de ser un arquetipo de lo que la Europa de la Edad Media se llamará "hombre del camino" [...] sus viajes tienen un objetivo: Herodoto quiere conocer el mundo y a sus habitantes, conocerlos para luego describirlos. Describir, sobre todo, *las grandes y maravillosas hazañas, así de los griegos como de los bárbaros*<sup>234</sup>.

Por todo lo que vio, averiguó y conoció durante sus desplazamientos, su historia está llena de relatos, digresiones y narraciones que son producto de su propia experiencia. Sin embargo, Herodoto también cuenta de oídas, alude a historias de segunda mano, reproduce leyendas y cae en la tentación de narrar lo monstruoso y lo pintoresco, incluso anécdotas que no ha confirmado. Dice Percy Adams: "Herodoto conoció personalmente las tierras mediterráneas, entrevistó a otros viajeros, verificó las fuentes, relató anécdotas, incluso mitos, y escribió al final un libro que es un viaje-novela-historia"<sup>235</sup>. Por eso para Adams, Herodoto, más que el fundador de la historia, es el verdadero precursor de la literatura de viajes (op.cit: 46). Porque si bien hubo otros que antes que él narraron sus expediciones (por ejemplo los logógrafos o incluso un sacerdote egipcio que, según Adams, viajó por los países mediterráneos en el siglo XII a.C.), su método es el que luego será decisivo en la historia de la novela, al ser una narración producto de la experiencia que se funda, básicamente, en los viajes reales que hizo el autor.

Herodoto es significativo en esta investigación porque, sea su prosa ficción o historia, su relato de viaje de lo que está cargado es de información. Es cierto que su

<sup>234</sup> Cursiva en el original que alude al comienzo de la *Historia* de Herodoto.

<sup>235</sup> "Herodotus was the first travel writer. He was not, of course, since there are extant travel accounts more ancient than his –one being a readable narrative of a business trip in the Mediterranean countries made by an Egyptian priest of the twelfth century bc 46– he knew personally an f the Mediterranean lands, especially Egypt, interviewed other travelers, checked sources, related anecdotes, included myths, and ended with a book hat is more than fish and fowl-a travel-novel-history".



texto comienza con relatos míticos, pero no hay que olvidar que todavía para los griegos el mito era la realidad misma y para ellos su historia residía en la épica y en los relatos legendarios (Schrader, op.cit: X). Sin embargo, a partir de Herodoto, la comunicación de lo real empezó poco a poco a ocupar el lugar de aquellas narraciones fantásticas:

Herodoto es el puente entre los viajes míticos y los históricos. Se desliga de la mitología en el afán por describir el mundo habitado y siente curiosidad por la geografía, por los pueblos, sus costumbres, sus tradiciones y sus lenguas pero aún queda en sus textos el gusto por los relatos fantásticos, por los seres monstruosos y por todo lo pintoresco<sup>236</sup> (Rivas, op.cit: 70)<sup>237</sup>

De nuevo, vemos convivir la narración de la realidad con la fantasía y lo maravilloso. Desde el comienzo de la escritura del viaje -y de la escritura en general, como venimos viendo- nos enfrentamos a la dicotomía entre lo real-maravilloso y lo maravilloso-real, que será desde entonces el común denominador de la crónica viajera en todas sus manifestaciones. Lo histórico, también desde Herodoto, será un género tanto informativo como literario:

Es el propio término *historia* el que nos informa sobre los condicionantes que permitieron su configuración como género literario. Estamos ante la raíz que significa «saber» por haber visto u oído algo (como se refleja en el latín *videre* o en el alemán *wissen*), con lo que el término griego significa «información», «averiguación» y, en definitiva, «resultado de una investigación». Así pues, *Historia* es la averiguación (y, en última instancia, el relato de esa averiguación) motivada por un deseo de investigación y basada en la propia observación (Schrader, op.cit: XI).

Pero como explica Belenguer, la *Historia* de Herodoto -igual que luego *La guerra de las Galias* de Julio César y otras obras posteriores-, estará más emparentadas con el periodismo que con la Historia, porque su objetivo era relatar los hechos a sus contemporáneos:

El que más tarde estos relatos fueran utilizados por la historia u otras ciencias, no determina que cuando se escribieron fueran textos históricos. Todavía en aquellos momentos no lo eran (Belenguer, op.cit: 46).

<sup>236</sup> Cf. Cristóbal, Vicente, y López de Juan, Crescente (eds.), "Prólogo", en *Feliz quien como Ulises, Viajes en la Antigüedad*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2000, págs. 9-10.

<sup>237</sup> O'Gorman explica que por eso Tucídides, sucesor de Herodoto, y más preocupado por la transmisión de lo real, no empleó la palabra *Historia* para su trabajo, porque Historia todavía aludía no a lo probado sino a lo aparente (op.cit: 24).



No hay que desconocer, en este sentido, que Herodoto, más que escritor, era un orador público: su *Historia* fue compuesta para ser escuchada (Schrader, op.cit: XX) y cuenta Rivas Nieto que en el año 456 a.C., con 28 años de edad, leía en público, en los Juegos Olímpicos, aquello que acababa de redactar al regreso de sus viajes (op.cit: 69). También quizá por eso Herodoto utilizó datos y anécdotas de color para seducir a sus lectores. Es posible que al regreso de sus viajes fuera de una ciudad griega en ciudad organizando algo parecido a los «encuentros de autor», con lo que probablemente se ganaba la vida o se costeaba nuevos viajes (Kapuscinski: 2006: 98). Es por eso también que le convenía que su narración llamase la atención, suscitase curiosidad: “toda su obra está salpicada de pasajes destinados a atraer, a sorprender y a asombrar a un público que, aburrido sin estos ingredientes, se habría marchado antes de tiempo, dejando al orador con la faltriquera vacía” (ibíd: 99). Y de ahí que su *Historia* comience contando famosos raptos de mujeres como posible explicación a las guerras entre los hombres, lo que evidencia que ya desde entonces el autor se plegaba a las reglas del mercado: “para venderla, la historia tiene que ser interesante, debe contener algo picante, algo que cause sensación, un suspense. Y relatos en torno a raptos de mujeres cumplen estas condiciones a la perfección” (Kapuscinski, ibíd: 98). Y esa situación, la de intentar adaptarse a las reglas del mercado, se repetirá desde Herodoto hasta nosotros, en toda la tradición de la crónica, del relato de viaje y la escritura en general.

El griego exageraba, transcribía leyendas, e incluso, como haría Capote muchos siglos después, intentaba reproducir los sentimientos de un personaje real dentro de la narración. Dice Herodoto a propósito de Jerjes y la batalla de las termópilas: “Entonces tuvo el rey gran miedo” (VIII-CXVIII). Herodoto no estaba ahí para notar que el gran rey persa estaba atemorizado, como tampoco estaba Capote en el sótano de los Clutter para saber si el padre tenía rabia, dolor o miedo cuando se enfrentó al asesino de su familia. Pero ambos se las ingenian para dar verosimilitud a sus respectivas escenas, poniendo sentimientos en los ojos de los personajes, “describiendo a los protagonistas de la historia de forma plástica, viva, emocionada. [...] Fue él quien puso de moda una forma variada y entretenida para los oyentes de contar los hechos” (Rivas Nieto, op.cit: 71). Y esta es una característica que, evidentemente, tendrá injerencia en el origen y la evolución de la novela, y cómo no en el periodismo narrativo desde él hasta nosotros.



Pero lo cierto es que Herodoto, al mismo tiempo que reproduce algún dato de color, una leyenda o hecho histórico, por lo general se abstiene de hacer comentarios y más bien se limita a añadir alguna información que considera necesaria:

Es un reportero nato: viaja, observa, habla con la gente, escucha sus relatos, para luego apuntar todo lo que ha aprendido o, sencillamente, recordarlo [...] el objetivo del viaje es reunir más información acerca de tal país, de sus gentes y costumbres o comprobar la veracidad de los datos ya reunidos. Pues Herodoto no se contenta con lo que alguien le ha dicho, sino que intenta comprobarlo todo, contrastar las versiones oídas, formarse una opinión propia [...] Viaja para comprobar: 'Allá en Menfis oí de labios de los sacerdotes de Hefestos lo que acabo de contar... pero, no satisfecho con ello, hice mis viajes a Tebas y a Heliópolis con la mira de informarme' [...] Informándome cual detenidamente fue posible, he aquí lo que averigüé como testigo ocular hasta la ciudad de Elefantina (ibíd: 119-121).

Kapuscinski y Belenguer coinciden en que el trabajo del reportero de Halicarnaso está más cerca del periodismo que de la historiografía, entre otras cosas porque la palabra griega *Historia* en ese tiempo significaba "inquisiciones o investigaciones", -"dos términos hubieran sido más adecuado como título para plasmar la intención del autor"-, porque como explicaba el polaco:

De lo contrario se había encerrado en archivos a fin de escribir una obra académica -como durante siglos hicieron luego los científicos-, pero él se había propuesto descubrir, conocer y describir la historia *in statu nascendi*, cómo los hombres la creaban día a día y a qué se debía que a menudo tomase el rumbo contrario al que ellos deseaban y ambicionaban. [...] Viajando, preguntando, observando y sacando conclusiones de lo que le contaban y de lo que él mismo había visto; fue así como atesoró sus conocimientos. De manera que siempre empezaba por un viaje. ¿Y no hacen lo mismo todos los reporteros? ¿Acaso ponernos en camino no es lo primero que nos viene a la mente? El camino es la fuente, el tesoro, la riqueza. Sólo estando de viaje el reportero se siente él mismo, a sus anchas, se siente en casa. [...] emprende nuevas expediciones por su curiosidad por el mundo, el deseo de estar *allí*, ver todo *aquello* a cualquier precio y vivirlo en carne propia (Kapuscinski, 2006: 289-290).

Así las cosas, en una época en la que todavía no existía la noción de capítulo ni de libro, y en la que los textos se consignaban en rollos de papiro y muchos de ellos eran escritos para ser escuchados, el mundo, el viaje, la historia se empezó a contar como crónica al mismo tiempo que como media verdad. El viaje será un método para tal fin, porque como dijo Benjamin, "la noticia de fuera se le confía al viajero", y sus relatos responderán, desde ese primer momento, a las que serán las características de esta escritura de ahí en adelante.



Además de las que hemos mencionado, se funda también aquí la estructura cronológica pero no lineal, ya que las de entonces eran composiciones literarias abiertas que iban desde el comienzo hasta el final pero en las que no se avanzaba linealmente sino que se intercalaban digresiones en el argumento central (Schrader, op.cit: XXI). De este modo vemos surgir otro de los elementos de la poética del relato de viaje que mencionábamos en el marco teórico, el que tiene que ver con la construcción episódica de este tipo de textos, un rasgo que se caracteriza por la digresión y las historias secundarias, que evidentemente serán determinantes en la narración de la historia, la novela y la crónica a partir de entonces. Desde entonces, la digresión será inherente al relato de viaje.

Herodoto tuvo sucesores muy rápidamente. Tucídides, por ejemplo, el historiador que fue casi su contemporáneo, apenas veinte años menor que él (460 a.C.). Tucídides fue, además de un detractor de Herodoto, la antítesis de su forma de escritura y concepción de la historia. Fue quien propuso que en las narraciones de hechos todo debía corresponder a la verdad y fue quien llamó logógrafos a todos sus antecesores, Herodoto incluido. Su método fue básicamente especulativo –no viajero, como el de Herodoto–, y por ello intuyó que los resultados de sus investigaciones serían difíciles de aceptar<sup>238</sup>. Pero era consciente de la enorme novedad de su esfuerzo y por eso proclamó, orgulloso, que su modo de escribir la historia era muy diferente al de los poetas –“que siempre adornan y exageran”– y al de los logógrafos, que “escriben más para divertir y agradar que para decir la verdad”. “‘Mi obra’, dice Tucídides, ‘no es una composición destinada a un ocasional certamen cuya finalidad sea halagar los oídos; mi obra, añade, orgulloso, es una adquisición para siempre’” (O’Gorman, 1974: 17, 46).

Más allá de su método, lo que es interesante de la obra de Tucídides para nosotros es que el autor anuncia al comienzo de su obra, *La guerra del Peloponeso*,

---

<sup>238</sup> Edmundo O’Gorman explica su método: “No sólo se trata de ofrecer una serie de sucesos cronológicos y causalmente encadenados, sino de presentar una imagen del devenir histórico como un proceso significativo. Para Tucídides, pues, lo importante no es recordar y registrar lo acontecido, sino captar su sentido mediante la interpretación de unos cuantos indicios que le parecen dignos de fe, una vez despojados por él de la hojarasca de las tradiciones míticas y de las ficciones poéticas de la epopeya. Se trata, por consiguiente, en primer lugar, de una hipótesis sobre el acontecer histórico, pero, en segundo lugar, de una hipótesis cuya finalidad es poner de manifiesto la verdad subyacente a ese acontecer. En suma, develación de la suprema verdad del devenir humano, alcanzada a través de una verdad relativa acerca del devenir histórico. Con Tucídides, pues, se inaugura la historiografía especulativa, la única verdadera para él, o si se prefiere, la que para él era la historiografía científica en el sentido más clásico del pensamiento griego. (Ibíd: 17).



que aquello sería el relato de la guerra entre los peloponenses y los atenienses, sí, pero escrito al mismo tiempo que se iniciaran las hostilidades, como si se tratara de un periodista cubriendo un conflicto armado. Asegura que aquel sería el enfrentamiento mayor y más digno de ser escrito de cuantos lo habían precedido porque “unos y otros florecían en prosperidad y tenían todos los recursos necesarios para ella [la guerra]; y también porque todos los otros pueblos de Grecia se levantaron en favor y ayuda de la una o la otra parte, unos desde el principio de la guerra y otros después” (Tucídides, 2007: 53). El escritor se comporta poco más o menos como un reportero ante una gran guerra mundial. Pero el hecho de que su trabajo no se limitara a cubrir los acontecimientos sino que procurara además colocarlos y explicarlos a la luz del devenir histórico de Grecia, de su pasado y posibles implicaciones futuras, es lo que hace que Tucídides entre en los anales de la historia, no sólo como personaje sino, por obvias razones, como precursor de dicha disciplina. Y de algún modo es también precursor del nuevo periodismo, al reivindicar el «por qué» como una pieza esencial de la noticia.

Pero si hay un el *reportero* que destaca en este período –y que de algún modo continuó con el trabajo emprendido por Tucídides–, ese fue Jenofonte. La suya fue una experiencia viajera, aventurera, vital, y hoy nadie duda en incluir su *Anábasis* entre los grandes reportajes de la historia<sup>239</sup>.

Jenofonte nació 50 años después de Herodoto, muy cerca de la muerte de éste, alrededor del 530 a.C., y su *Anábasis* relata la expedición de los llamados Diez Mil griegos que al servicio del persa Ciro el Joven intentaron derrocar a su hermano, el rey Artajerjes. Jenofonte pertenecía a una familia acomodada de Atenas, por lo que recibió una educación señorial. Fue admirador y amigo de Sócrates –que no su discípulo– y no fue un filósofo porque, como explica Montes de Oca (2006: 8): “no tenía madera de pensador, por lo que no fue Sócrates quien selló el destino de su vida, sino su nunca desmentida inclinación a la guerra y a las aventuras”.

Montes de Oca nos recuerda algunos elementos clave sobre este viajero-guerrero-informador: Cuando decidió enrolarse en el ejército de Ciro, Sócrates se lo reprochó, pero como sabía que no podía frenar los impulsos de un joven ávido de viajes y de aventuras, le dejó partir. En aquella expedición Jenofonte no era “ni

---

<sup>239</sup> Recientemente la editorial *Acantilado* recoge un fragmento de la *Anábasis* en el libro *Grandes reportajes de la historia* (2011), que titula *La retirada de los diez mil*. Véase bibliografía.



general, ni oficial, ni soldado", sino que la seguía "como curioso, con el propósito de narrar sus vicisitudes, a la manera de un corresponsales de guerra". Luego, cuando Ciro muere en Cunaxa y junto a él son asesinados todos sus estrategas, los griegos acabaron por elegirle entre sus generales. Fue así como contribuyó a que los griegos pudieran volver invictos a la patria tras una retirada llena de peligros. Y esto fue lo que Jenofonte contó en su *Anábasis*.

Jenofonte fue un verdadero polígrafo: escribió sobre temas históricos, políticos, morales, económicos y técnicos. Es el literato más universal de la época clásica. Fue, pues, un hombre de letras, al par (sic) que un hombre de acción [...] La *Anábasis* ocupa un lugar de privilegio por la frescura con que refiere su autor experiencias personales, por la abundancia de pormenores geográficos y etnográficos y por el sano espíritu soldadesco que respira el conjunto. Hay pocos libros de guerra tan variados y atractivos como la *Anábasis* (Montes de Oca, op.cit: 16).

Pero sabemos que el autor escribió su libro para reivindicar su papel en la historia, puesto que algunos de los miembros de la expedición habían narrado la campaña militar sin tener en cuenta sus méritos. Quizá fue por esto, para disimular la apología que hacía de sí mismo, que la publicó en principio con seudónimo y se refirió a sí mismo en tercera persona (siendo posiblemente el primer narrador en utilizar este recurso de verosimilitud en la historia de la prosa). Montes de Oca nos recuerda también las palabras de Plutarco sobre él: "Jenofonte ha sido su propio historiador. Ha contado lo que hizo como estratega, el éxito que obtuvo, atribuyendo la obra a Temistógenes de Siracusa. Supo renunciar a su gloria de autor a fin de que se le diera más crédito, expresándose de sí mismo como de un extraño" (ibídem).

Jenofonte, como Herodoto, abunda en el exotismo, el color local, y describe las costumbres extrañas de los pueblos que encuentra a su paso.

La narración es animada, y allí donde pudiera resultar fatigante el escueto relato de hechos complicados intercala descripciones personales para darle mayor vida. En realidad lo hace tan bien que el interés del lector se mantiene estimulado donde de otro modo hubiera decaído. Hay una cantidad desmesurada de este material descriptivo, pero lo maneja con tal habilidad que casi convierte en mérito un exceso (ibíd: 19).

Esa esa la razón por la que Jenofonte está menos cerca de Tucídides y más de Herodoto: "Es parcial, falsea hechos, muchas veces no distingue entre lo secundario y lo esencial. Cree en los sueños, en los prodigios y en la intervención de los dioses



en los asuntos humanos por razones morales. Suele moralizar [...] y le deleita referir anécdotas" (ibíd: 20). También en este sentido apunta Rivas Nieto cuando dice que Jenofonte es básicamente un informador porque carece del rigor y de la objetividad de un historiador y más bien narra y reconstruye hechos con la versatilidad de un cronista, desde su propio punto de vista, haciendo uso de la descripción, del detalle y la anécdota e incluso de la propaganda (op.cit: 79).

A pesar de ser una apología de sí mismo<sup>240</sup>, la *Anábasis* tiene propósitos informativos y didácticos. Se trata, como explica Carlos Varias, de ofrecer

un modelo ético de conducta humana, a la par que un modelo social [...] Es solamente en las referencias hacia su persona cuando Jenofonte puede haber tergiversado en mayor o menor grado los hechos, con vistas a defender y realzar su actuación, pero en todo lo demás el historiador recoge fielmente lo sucedido durante el itinerario de los Diez Mil. En lo esencial, y también en el detalle (1999: 15).

Carlos Varias también lo denomina «reportero de guerra», por dar al lector informaciones de todo tipo sobre costumbres, comidas, etc., de los países por los que atraviesan los expedicionarios.

Jenofonte se detiene a describir frutos que los griegos no conocen, como los dátiles causantes de dolores de cabeza, a describir bebidas extrañas para ellos como una cerveza espesa; a hablar de una «miel enloquecedora»; a mencionar, en fin, las costumbres salvajes de los mosinecos [...] Por este motivo, la *Anábasis* se convirtió en un modelo de su género, que podría definirse como historiografía autobiográfica, seguido por autores como César (Varias, ibíd: 15-16).

En última instancia, la *Anábasis* son las nostalgias de un hombre de acción, como dice Lorenzo Silva, de sus hazañas pero también su peripecia vital. Porque además de ser un viajero, aventurero y temerario, su vida tuvo también una etapa sedentaria a causa de su exilio de Atenas y fue en ese destierro donde escribió la obra por la que le recordamos. Pero nos interesa Jenofonte porque además de que su texto es informativo y aporta la tercera persona a la narración, de él brotan otros de los rasgos que caracterizarán la escritura de viaje de ahí en adelante:

Un estilo directo (sin la elevación de otros autores griegos), una tendencia personal y subjetiva en la dio de detalles de toda índole (paisajes, costumbres, flora y fauna, emociones) que se nos

---

<sup>240</sup> Dice Varias que, a lo largo de la obra, Jenofonte se representa a sí mismo como el único de los generales griegos que reúne todas las cualidades humanas que debe tener un jefe: energía, capacidad de mando, rapidez de reflejos, bondad, justicia, piedad, compañerismo, buen carácter, etc., prácticamente un sustituto del Ciro. En cambio, a los otros siempre les coloca al menos con algún defecto importante (Varias, 1999: 14).



transmiten con el aroma y la veracidad de las cosas vividas [...] Quizá el relato de viajes, desde Jenofonte, deba una parte no pequeña de su encanto a esa falta de método, a esa indisciplina con que el viajero nos hace partícipes de sus personales impresiones (Silva, op.cit: 22-23).

Hemos ahondado ampliamente en Herodoto y dos de sus sucesores por ser de quienes conservamos relatos completos, por la importancia de su método y la influencia posterior. Sin embargo, no es posible referirnos con la misma profundidad a todos los viajeros que, como ellos, viajaron con el fin de conocer, responder preguntas, avanzar en la ciencia y contar el mundo. De cualquier modo, es importante mencionar, aunque sea someramente, unos cuantos autores más. Para ello nos situamos unos cien años después de Jenofonte, en los tiempos de Alejandro Magno, cuyas conquistas supusieron la apertura de nuevos y desconocidos horizontes geográficos para los griegos, expandiéndolos hasta límites insospechados donde todavía estaba todo por explorar. La geografía era mítica y los paisajes, legendarios. "Una situación que históricamente se repetirá dieciocho siglos más tarde con el descubrimiento de América" (Rivas Nieto: op.cit: 80).

Alejandro, "más que un Jefe militar fue un buscador de la verdad" (Rivas Nieto, op.cit: 75). Por eso llevaba consigo cronistas y expertos en distintas disciplinas a sus expediciones (geógrafos, ingenieros, arquitectos, botánicos y *steppers* -hombres que contaban los pasos mientras viajaban- para poder juzgar la distancia de sus viajes- (Rivas Nieto, ibídem) y, como explica Gómez Espelosín, las noticias de la campaña eran canalizadas o bien a través de las correspondientes versiones oficiales o por relatos compuestos *a posteriori*:

Los ecos de la conquista quedan así reflejados en obras tan diversas como los tratados zoológicos de Aristóteles y los botánicos de su discípulo Teofrasto, las diferentes historias de la campaña escritas por quienes, en mayor o menor grado, compartieron su protagonismo como Tolomeo, Aristóbulo y Nearco. [...] Aquellos eran] relatos bien dispares de corte etnográfico, mitológico, utópico y paradoxográfico cuyos restos se perfilan en obras muy posteriores que de alguna manera los utilizaron como fuente de información (Gómez Espelosín, 2006: 60).

Con estos textos nos enfrentamos otra vez a la mezcla de lo real con lo maravilloso, y también, de nuevo, a la intertextualidad. Desde el principio de la escritura los narradores estaban reproduciéndose unos a otros, agregando datos recabados en sus propios viajes y al mismo tiempo combinándolos con los textos de los predecesores. Ya desde entonces se reafirmaban y se desmentían, y cada uno aseguraba que la suya era la historia verídica. En aquella época, además, estaban de



moda los relatos de los confines de la tierra, y por eso, además de apoyar sus textos en relatos anteriores, también adobaban con imaginación, porque "sabían que sólo un conjunto de descripciones minuciosas de carácter estrictamente geográfico o etnográfico carecía de interés para un público más amplio fuera de las cancillerías oficiales" (Gómez Espelosín: *ibíd*: 65). Es el caso de Nearco, uno de los oficiales de Alejandro Magno. Nearco navegó desde la desembocadura del Indo hasta el golfo Pérsico al mando de la flota construida por iniciativa del macedonio:

Consciente de las limitaciones de una obra de esta índole, dirigida necesariamente a un reducido círculo capaz de sacar partido inmediato de sus informaciones, decidió reelaborar su relato de forma literaria adoptando un esquema narrativo bien diferente en el que las sucesivas etapas de su itinerario, transcurridas muchas de ellas en medio de una monotonía inevitable de la naturaleza náutica y tediosas jornadas a bordo solo esporádicamente interrumpidas por algún acontecimiento excepcional, se transformaban en succulentas aventuras marinas que seguían en su desenvolvimiento fundamental los viejos modelos del género ...ninfas, ballenas que atacan... (Gómez Espelosín, 2006: 66).

Sin embargo, dice también Gómez Espelosín que en el texto quedaron indicios incuestionables de que el texto tenía como base un viaje real guiado por un hombre como Nearco, con altos conocimientos técnicos sobre el mar y la navegación. En la narración se habla del curso de los vientos, de los intérpretes a bordo, de los puertos de partida y aprovisionamiento. Dice Gómez que Nearco era consciente de su situación como espectador privilegiado en uno de los confines del orbe, por lo que en su texto siguió la tradición de la crónica de la época haciendo descripción pormenorizada del *modus vivendi* de pueblos exóticos contrastándolos con los usos y costumbres griegos, mencionando fenómenos naturales y, como no, su encuentro con seres monstruosos que a veces no eran más que inofensivas ballenas (*ibídem*).

Estamos nuevamente ante el relato viajero como un texto compuesto de literatura e información, cuyos autores, desde siempre, para seducir al gran público, arroparon las narraciones de sus viajes reales con elementos del arte de la ficción. Como Nearco, Gómez Espelosín menciona muchos otros: Patrocles, Aristóbulo, Onesícrito, Diódoro, Evémero, Andróstenes, Megástenes y Deímaco. Estos dos últimos, embajadores, también contribuyeron a la incipiente tradición de los relatos maravillosos sobre la India. Y con ellos se confirma un rasgo importante del texto de viaje: "la omnipresencia del yo protagonista y el espectador como guía constante sobre la que pivota el relato, rasgo inequívoco que situaría su obra dentro de la



categoría de la literatura de viaje" (Gómez Espelosín, *ibíd*: 68). También Calístenes de Olinto forma parte de este grupo de narradores, siendo él el jefe de los cronistas oficiales de Alejandro. Dice Belenguer que su misión era similar a la de los gabinetes de prensa modernos, porque sus objetivos, al redactar las crónicas de las hazañas de Alejandro, eran básicamente propagandísticos (Belenguer, *op.cit*: 76). Por eso la obra de Calístenes está llena de mentira y verdad, y bajo la apariencia de una biografía del rey de Macedonia lo que hay es un relato lleno de seres y sucesos maravillosos, del que provienen buena parte de las leyendas que se tejieron en torno a él en la Edad Media<sup>241</sup>.

Además de los nombres propios que hemos mencionado hasta aquí, participarán también en estos textos testimoniales o científicos llenos de medias verdades los paradoxógrafos griegos, un género desarrollado en Grecia tras las conquistas de Alejandro y que nos parece fundamental también como prueba del carácter informativo de la escritura de viajes en todos los tiempos. La paradoxografía no es otra cosa que una serie de listas de noticias curiosas de la ciencia natural en las que los griegos reflejaron su sensibilidad hacia aquellos aspectos de la realidad que les rodeaba que pudieran merecer el calificativo de «asombrosos», o «fuera de lo común». Se trata de un género que se practicó hasta finales del siglo III a. C, una literatura centrada en la recopilación de *mirabilias* para su difusión a cuyo margen se escribirían también relatos históricos y razonamientos científicos<sup>242</sup> (Pajón, 2009: 22).

En la paradoxografía se ven reflejados tres de los elementos más destacados que definen la identidad del mundo helenístico frente a las etapas anteriores de la historia cultural de Grecia: los estudios iniciados por Aristóteles y continuados por su escuela, las conquistas de Alejandro y la creación de bibliotecas, derivada de la política de protección del saber que caracteriza a los monarcas del momento. Los catálogos paradoxográficos representan el modo como los últimos

---

<sup>241</sup> Como explica García Gual: "bajo la apariencia de una biografía del gran conquistador macedonio, convertido ya en un héroe mítico, encontramos una novela de aventuras exóticas, que culmina con esa narración de los fabulosos encuentros en el mundo oriental, es decir, en la India de tan misteriosos ámbitos y largos horizontes, con los monstruos y las maravillas. Allí están los seres más pintorescos, como los esciápodes, los otolicnos, los cinocéfalos, y los hombres peludos, los hombres palo, los descabezados, los de pies invertidos, etc., y las fieras más tremendas, como el odontotirano (un tremendo rinoceronte), las serpientes voladoras, los grifos, las hormigas gigantes, etc. Por allá quedan los árboles parlantes del Sol y de la Luna, y más allá los brahmanes y los sabios gimnosofistas. En su esforzada marcha, Alejandro baja al fondo del mar en una bola de cristal y sube a los cielos en un carro tirado por grifos, y cruza el país de las sombras fracasando en su anhelo de encontrar la Fuente de la Juventud" (2009: 109).

<sup>242</sup> La paradoxografía, a nuestro modo de ver, es un claro antecedente remoto del realismo mágico.



avances científicos y los datos más novedosos llegaban al público no especializado, que, si bien carecía de una formación sólida, deseaba acceder a ellos (ibíd: 23).

Esos *mirabilias*, está claro, se recogían básicamente viajando<sup>243</sup>. De este modo, estamos nuevamente ante el carácter divulgativo del texto de viaje, que pretendía acercar esos descubrimientos al público amplio. Y si bien es cierto que fue un género que nació con carácter de investigación y ciencia para comprender mejor la naturaleza y sus fenómenos, también aquí el texto de viaje se sitúa cerca del entretenimiento, puesto que el público ávido de este tipo de noticias convirtió este género en una forma de satisfacer la curiosidad de forma fácil y cómoda, lejos del lenguaje complejo del escrito científico o de los tratados históricos, además de deleitar con detalles de fantasía que recordaban los mitos en aquella época todavía no tan antiguos. Y eso influirá de forma determinante en los viajeros que, de ahí en adelante, procurarán la transmisión de conocimiento a través de su relato viajero, sin desconocer la sencillez y amenidad de su narración (será así incluso en el Siglo de las Luces, cuando el viaje con motivo científico tampoco dejará de abogar por la claridad y la deleitación de la relación de viaje).

Hay otro autor que es necesario destacar entre los relatos referenciales de la antigua Grecia emparentados con el viaje y ese es Pausanias. Es el autor de la *Descripción de Grecia*, una obra que data del siglo II d.C., fue un viajero por los países mediterráneos, navegó el Nilo y visitó el Mar Muerto antes de escribir la guía de su propia patria. Dice Percy Adams que para la redacción de su texto sacó amplio partido de libros anteriores, de su propia experiencia viajera y de entrevistas que realizó a personas que habían visitado aquellas partes del mundo a las que él no había ido. Pausanias contó con una amplia credibilidad por la exactitud de sus descripciones de monumentos y paisajes, evitando historias de las que se

---

<sup>243</sup> Como explica Pajón, "si la antigua literatura de viajes, de la que deriva la primera historiografía, se considera un claro precedente de la literatura paradoxográfica, dado que es a través de ella como los griegos acceden a las maravillas que caracterizan la naturaleza de países remotos, y las costumbres y formas de vida de sus pobladores, ello alcanza su grado más alto al regreso de quienes acompañaron al rey macedonio en su expedición hacia oriente. En ese momento el horizonte geográfico de los griegos se amplía, al pasar a formar parte del «mundo conocido» toda una serie de regiones de la tierra de las que hasta entonces las noticias que se tenían eran vagas y poco fiables. Alejandro, además, formado en la tradición aristotélica, confirió a su expedición hacia el extremo oriental del mundo un marcado carácter científico, y partió hacia la India en compañía de un amplio grupo de hombres competentes en las distintas disciplinas, para que recogieran a su paso informaciones útiles para el avance del conocimiento" (Pajón: ibidem).



manifestaba escéptico, pero al mismo tiempo incluyendo leyendas y otras historias que hacen de su libro más que un simple itinerario (Adams, 1980: 39).

Rivas Nieto, por su parte, destaca dos elementos en el texto de Pausanias: los *logoi* y los *theorémata*:

Los primeros son la historia, las reflexiones, los mitos. Los segundos son las cosas que se pueden ver, los lugares que describe. De los primeros es sólo transmisor –depende de las fuentes orales y escritas– y de los segundos es testigo. Esta duplicidad es importante porque resulta un destacado precedente en contenidos y método del periodismo de viajes. Las descripciones de Pausanias son precisas [...] Sin embargo, Pausanias no es un historiador. Los relatos históricos, al igual que los de otro tipo, están inspirados por un lugar, un monumento o cualquier otro asunto. [...] Es un «cronista» que emplea disciplinas variadas para construir su obra y recurre incluso a las supersticiones y los fenómenos maravillosos (op.cit: 84).

El texto de Pausanias se usó con fines prácticos por los viajeros de la época –de nuevo, por su carácter de guía–, participando en ese género de la *Periégesis* o periplos que hemos mencionado desde el comienzo de la prosa en Grecia. Rivas Nieto –y nosotros coincidimos con él– encuentra tanto en *periégesis* culturales como las de Pausanias como en las geográficas que comenzaron con Hecateo y sus contemporáneos, uno de los más fuertes antecedentes del periodismo de viajes. Y con ello comprobamos nosotros, una vez más, el carácter informativo de la grafía de viaje. No hay que olvidar que esas guías se multiplicarían en Roma. Ejemplo de ellas son las *Estaciones de Partía*, escrito por Isidoro de Cárax, que describía el recorrido de las caravanas en su tránsito desde Siria a la India, o el *Itinerario Antonino* y la *tábula Peutingeriana* donde se consignaban las rutas y carreteras del Imperio Romano.

Para Jean Beaujeu, en esta época hay básicamente tres tipos de textos: las geografías, como las inauguradas por Hecateo de Mileto; las guías, itinerarios y periplos como el de Nearco, y un tercer grupo de científicos preocupados por las coordenadas geográficas, las mediciones, la cartografía, la astronomía, etc (cit. en Belenguer, op.cit: 47–48). Y dice Belenguer que son las guías las que se acomodan mejor al propósito informativo del texto de viaje, pero en nuestra opinión todas estas obras testimoniales se ajustan perfectamente a este propósito, tal como venimos demostrando.

Por eso de aquella época no podemos dejar de mencionar los científicos cuyas investigaciones también son producto, casi siempre, de sus viajes. Son



fundamentales personajes como Eratóstenes y Tolomeo (cuyas Geografías sólo serían superadas por Newton hasta el siglo XVI); Hiparco (astrónomo e inventor de la geometría), Polibio (viajero, pasó siete años en África, donde fue testigo de la tercera Guerra Púnica; también estuvo en la península ibérica, y es el autor de la *Historia general*).

Otros historiadores-científicos-viajeros son Arriano (autor de la *Historia índica*, un relato del viaje de la flota de Alejandro desde la India al Golfo Pérsico); Plutarco (autor de *Vidas paralelas*, una serie de biografías de griegos y romanos famosos y *De Isis y Osiris*, de sus viajes por Egipto e Italia), Tácito (autor de *Sobre el origen y territorio de los germanos*, donde describió ese país posiblemente sin haber ido hasta allí), Plinio el viejo (autor de la *Historia Natural*, de carácter enciclopédico, dedicada a la geografía y al mar –y critica las “portentosas mentiras de los griegos”, pero en la que a su vez relata un sinfín de prodigios, como peces con gijarros en las cabeza o centauros conservados en miel (cit. en Pimentel, 2003: 41).

Y otros: Eratóstenes (viajero, autor de la *Geografía* de las regiones inhabitadas, director de la biblioteca de Alejandría y preceptor de Ptolomeo); Ptolomeo (quien gracias a sus viajes elabora su *Geografía*, con mapas que incluyen la descripción y localización de países, mares, ríos); Nicolao de Damasco (autor, por encargo de Herodes, de la *Historia Universal* en 154 libros); y Estrabón<sup>244</sup>, quien inspirado en Eratóstenes escribió su *Geografía* del siglo I d.C. –17 tomos– en la que afirmaba, por un lado, que “los héroes más sabios son aquellos que visitaron muchos lugares y vagaron por el mundo” (cit. en Gasquet, op.cit: 54) y por otro que “todo hombre que contaba sus viajes es un mentiroso” (en Adams, 1980: 13), “un hombre mentirá de forma plausible si mezcla en su mentira con algo de verdad” (op.cit: 81). Sea como fuere, todos ellos traían noticias verídicas del mundo ara sus contemporáneos, por tanto eran informadores, como dice Belenguer (op.cit: 45).

<sup>244</sup> Estrabón (c. 63 a.C. – 24 d.C.) es quizá uno de los principales autores que mencionamos en este grupo de geógrafos e historiadores. Viajó por Arabia, el Nilo y Etiopía, en una expedición dirigida por Aelio Gallo, prefecto romano de Egipto. Pasó muchos años en Roma. Se sabe poco de su vida, pero afirmaba haber viajado “desde Armenia en Oriente, a Cerdeña en Occidente, y desde el Ponto Euxino (mar Negro) al Norte hasta las fronteras de Etiopía al Sur”. Sólo se conservan algunos fragmentos de su trabajo histórico, en 43 libros, complemento de la historia del griego Polibio. Pero su *Geografía*, una descripción detallada del mundo en 17 libros, tal como se conoció en la antigüedad, se conserva casi por completo; tiene un gran valor, sobre todo por sus extensas observaciones respecto de las relaciones entre el mundo natural y los hombres que lo habitaban (Gasquet, op .cit: 52). “Su peculiaridad radica en que sin descuidar el estudio de la geografía como geómetra o como físico profundizó mucho más en ella como literato, como crítico y como filósofo. Se dedicó con preferencia a las ciencias morales y ese es el peculiar enfoque de su obra” (Rivas Nieto, op.cit: 90).



Un último relato testimonial que es importante destacar por su alto valor informativo es *La guerra de las Galias*<sup>245</sup> de Julio César. Guerrero, político, aristócrata y literato, incluso autor de un poema titulado *El viaje* que se ha perdido, César fue el hombre adelantado a su tiempo. Vivió en una Roma en la que el viaje no estaba ni mucho menos tan extendido como en Grecia, y más que exploración, era el tiempo de la conquista y del comercio. Los viajes eran campañas de carácter militar o de intercambio de mercancías, expediciones en búsqueda de recursos y alianzas. En Roma vivían campesinos y soldados, y ser marinero era un rango menor.

En ese contexto César fue un hombre moderno. Se le suele atribuir la invención del periódico y del diario de sesiones, al crear las *Acta diurni populi romani*, una especie de periódico mural que se exponía en los lugares públicos con noticias, acontecimientos, viajes y descubrimientos geográficos de la época (Belenguer, op.cit: 46). Cesar era muy consciente de la importancia de influir en la opinión pública a través de la información, e incluso llegó a inventar algo así como la «rueda de prensa» por escrito y el acta de sesiones del Senado, ambas de acceso público (Acosta, op.cit: 146-147).

En sus *Comentarios sobre la Guerra de las Galias* su objetivo no era tanto describir e informar sobre nuevas tierras como contar su gesta bélica y justificarla<sup>246</sup> (Acosta, ibídem). Dice Belenguer que al modo de un cronista de guerra, algo que es cierto si nos referimos al método y a la forma reporteril en la que se constituye el relato pero no si tenemos en cuenta que el cronista de guerra casi nunca es el protagonista de la narración. Así pues, se trata más bien de un texto propagandístico que César, hablando de sí mismo en tercera persona como ya lo había hecho Jenofonte<sup>247</sup>, enviaba a Roma para influir en el pueblo romano y en sus copartidarios para abonar el terrero de su carrera política. La guerra duró nueve años, terminó con la victoria del entonces procónsul y "no tardó, por su habilidad y su elocuencia, en verse

---

<sup>245</sup> También se traduce como *Comentarios sobre la guerra de las Galias* (Alianza Editorial).

<sup>246</sup> Un ejemplo entre tantos de esa propaganda ejercida por César en su texto: "Si César y los romanos no ponen remedio, todos los galos se verán forzados a dejar, como los helvecios, su patria, e ir a domiciliarse en otras regiones distantes de los germanos, y probar fortuna, sea la que fuere. Y si las cosas aquí dichas llegan a noticia de Ariovisto, tomará la más cruel venganza de todos los rehenes que tiene en su poder. César es quien, o con su autoridad y el terror de su ejército, o por la victoria recién ganada, o en nombre del Pueblo Romano, puede intimidar a los germanos, para que no pase ya más gente los límites del Rin, y librar a toda la Galia de la tiranía de Ariovisto" (1986: 22).

<sup>247</sup> También en tercera persona relatará luego Horacio su *Viaje a Brindisi*, un recurso que utiliza con pretensión de objetividad, pero combinándolo también con narración en primera, para dar cabida a lo subjetivo (Carrizo, op.cit: 35-38).



convertido en el ídolo de las multitudes, alcanzando, con su favor, los más altos cargos del Estado" (1986: 3).

Son sus escritos sobre esta guerra, la de las Galias, y posteriormente los que escribirá sobre la Guerra Civil, los que se han llevado el calificativo de "obra escrita en el mejor de los estilos que pueda utilizar un escritor-periodista" (Acosta, op.cit: 146). Así, aunque el texto es informativo por su descripción de los usos y costumbres de los pueblos y tribus con los que César se enfrenta o alía durante la guerra, es más que todo un "hábil alarde retórico de su autor destinado a forjar de sí una imagen ventajosa en el contexto de los acontecimientos políticos [...] iluminador de un personaje de talla gigantesca y de parte de la trama en la que fue urdiendo su imagen" (Alianza). Dicen De Riquer y Valverde que su prosa fue tan hábil que terminó por seducir hasta a los más intransigentes, por su aire de "absoluta veracidad, una calculadísima objetividad y una tajante sencillez", tanto que parecía que no había sido escrita por él sino por alguno de sus subalternos, con un estilo sencillo, sin formas rebuscadas ni adornos, algo que luego le alabaría incluso Cicerón (2009: 110).

Hemos repasado hasta aquí las grafías viajeras de las dos civilizaciones que más influencia han tenido en Occidente, siendo básicamente las responsables de la configuración de nuestra cultura. Hemos visto formas elaboradas y simbólicas como la *Odisea*, la *Eneida* y los argonautas conviviendo con los inicios del reporterismo, la historia y la geografía, que a su vez se mezclaban con las genealogías, los periplos, la paradoxografía y los relatos de la fundación de las patrias. Lo importante de todo esto es que es aquí donde se fundan las bases del relato como información –el viaje está en el origen de la información– y con él se insinúan no pocas características narrativas y de método que luego serán las de la novela, el periodismo y otras tantas disciplinas interpretativas como la antropología y la historiografía.

Y es significativo que sean justamente los textos de viaje, todos ellos, tanto los fabuladores como los testimoniales, los que aporten a la narración, desde esos primeros tiempos, el color, la ubicación de las historias en territorios conocidos como recurso de verosimilitud, la mezcla de leyendas populares con opinión personal, el uso de la primera persona, como Ulises, pero también de la tercera, como Jenofonte, Julio César y Horacio, todos como recursos de verosimilitud para el



relato. Los textos de este periodo son los que consolidan el viaje como método de investigación, la narración épica como propaganda y la intertextualidad y la descripción como recursos inseparables del texto viajero. Son ellos los que configurarán el modelo del viaje y su relato como método de conocimiento del mundo, de instrucción mediante el desplazamiento, como metáfora de la existencia humana, como empresa moral. Textos de viaje como el de Herodoto, Jenofonte y Julio César fundan sin duda la crónica como género informativo pero también literario, instauran los métodos que serán luego los del reportero, y los narradores comenzarán a preocuparse por seducir al público, eso que unos cuantos siglos más tarde se convertirá en la tiranía del mercado editorial. Textos viajeros como los de Yámbulo, Apuleyo fundarán las bases de la utopía y la picaresca, pero también obras como las de Calístenes y Nearco, al mezclar verdad y fantasía, se convertirán en las primeras narraciones noveladas de la realidad. Y todos ellos, viajeros reales, fundan sin saberlo la novela de la experiencia.

Como dice Gómez Espelosín, en aquella época la tierra comenzó a ampliar sus fronteras y esos nuevos horizontes, aunque continuaban remotos e inaccesibles para la mayoría, comenzaron a formar parte del imaginario común, territorios por donde los héroes y los viajeros deambulaban con plenas garantías de credibilidad (Gómez Espelosín: op.cit: 75). Las noticias del mundo empezaron a traerlas los viajeros, y desde entonces no han dejado de hacerlo. Porque lo fácil es decir que todo es ficción, que incluso Homero, el referente narrador de todos los tiempos, pudo no haber existido, cuando lo que importa es la noticia del mundo que conservó en sus páginas, y esa no lo han borrado ni siquiera los treinta siglos que han pasado desde su aparición.

### **3.2.3 Textos de viaje en la Edad Media**

Roma ha caído. Grecia ya no es lo que era. El centro del mundo se traslada al Cuerno de Oro y el imperio bizantino, con capital en Constantinopla, es quien rige en Occidente. Hablamos de finales del siglo IV de nuestra era, y los siguientes. Es el tiempo de las invasiones bárbaras y los primeros choques de civilizaciones, de los navegantes del norte de Europa y los señores terratenientes del feudalismo; Europa ha entrado en un letargo y Oriente y Occidente se han desconectado, un vínculo que tardará en ser restaurado. Constantino ha dado a los cristianos la libertad de culto,



hay misiones y embajadas pero también guerras santas y, con ellas, caballeros cruzados fabricando su propia leyenda. Los comerciantes se lanzan al intercambio y al negocio en nuevas tierras, los árabes, a la conquista del mundo. Los mares están poblados de aventureros y de vikingos daneses, noruegos y suecos que surcan no el Mediterráneo -hasta entonces el territorio relatado por los griegos- sino los mares del norte, y los geógrafos y viajeros de todas las civilizaciones recorren a pie miles de kilómetros tanto hacia el Este como hacia el Oeste.

En medio de ese escenario son, pues, muchos los que viajan y escriben sobre sus desplazamientos, con fines comerciales, de evangelización, en campañas militares y de peregrinación, principales motivos del viaje en la Edad Media. Viajan los reyes, sus cancilleres y mensajeros. Hay cortes itinerantes, expediciones militares, viajes motivados por cuestiones de estado, visitas a santuarios, viajes de mercaderes, peregrinos, pastores, juglares, caballeros andantes, sabios, vagabundos e incluso herejes, mendigos, truhanes y ladrones que huían disfrazados de peregrinos (Rubio Tovar, 1996: 325-331).

Por eso es una época en la que se producen grafías de viaje de muy diverso tipo. Convivirán las guías de mercaderes y peregrinos -provistas de datos útiles e información-, con los relatos de los viajeros a Tierra Santa que son casi crónicas de color de las vivencias y experiencias del camino. Habrá también relatos de cruzadas y conquistas -una mezcla entre la historia y la narración de viaje-, relaciones de embajadores y misioneros, relatos biográficos, testimoniales y también viajes imaginarios, que si bien aportan algunos datos reales, en ellos el itinerario y la figura del viajero son ficticios.

Y como aparentemente son muchas las grafías viajeras, sorprende que Sofía Carrizo afirme que los libros de viaje, a lo largo de la Edad Media, se desarrollaron como un género marginal. Dice que la retórica nunca se había ocupado ni se ocupaba de ellos y entre los autores no figuraban personajes consagrados por los teóricos de las letras.

Estos relatos eran como criaturas huérfanas que debían buscar por sí mismas, el modo de sobrevivir [...] con sus propias normas [...] Tenían propósitos informativos pero la vitalidad del material que manejaban exigía recurrir a procedimientos y arquetipos propios de la elaboración literaria (Carrizo, op.cit: 161).



Esto es interesante porque más allá de si eran pocos o muchos, la «literaturización» de la experiencia viajera, según apunta Carrizo, no fue tanto voluntaria como más bien una exigencia de la realidad. Los autores no querían mentir, pero el material que manejaban, la realidad misma, les desbordaba.

Seguían la consigna de recoger todos los datos posibles, entonces, al lado de informaciones que buscaban meticulosamente la objetividad, aparecían otras que entraban de lleno en el terreno de lo fantástico. Solían querer responder a altos ideales pero la realidad, que no podía ni debía ser soslayada, se colaba por todos lados y hasta los hechos más vulgares se integraban tranquilamente en el relato (Carrizo, *ibídem*).

Esto quiere decir que, de nuevo, estamos ante el propósito informativo y didáctico del texto de viaje, aunque los textos estén poblados de fantasía. Es una situación que se repetirá siempre, como ya había sucedido con los primeros viajeros griegos y será luego la característica de las crónicas de los descubrimientos, cuando los autores, más que inventar bestiarios o seres maravillosos, lo que hicieron fue tratar de compaginar una realidad exuberante que les desbordaba para acoplarla a los imaginarios que, desde la Antigüedad y la Edad Media, habían forjado los libros en su cabeza.

Para comprender cuáles son los textos de viaje decisivos durante este periodo, partiremos de la base de clasificación de Jean Richard y revisaremos algunos ejemplos significativos que destacan, prácticamente todos ellos, por ser también una amalgama entre crónica literaria e información, que es lo que nos interesa del relato viajero<sup>248</sup>.

### 3.2.3.1 Relatos de nórdicos, chinos y árabes

Si los viajeros griegos escribían historia, guías, crónicas y periplos, y en Roma se forjaron los *itineraria* latinos, en el Medioevo aparecerán relatos de viaje que siguen la estela histórica de caminantes como Herodoto y marineros como Ulises y Nearco. Sin embargo, tras la caída de esas civilizaciones, en el período que se conoce como alta Edad Media (del siglo V al X d.C.), esos testimonios hay que buscarlos, más que en la Europa continental o el Mediterráneo, en las tierras nórdicas, celtas y normandas, en China y los países árabes.

<sup>248</sup> Una de las clasificaciones más asumidas para este periodo es la del medievalista Jean Richard (1981), que luego será la base para los estudios de otros investigadores como Joaquín Rubio Tovar, Sofía Carrizo y Miguel Ángel Pérez Priego. Repasaremos sus planteamientos a lo largo del capítulo.



Los primeros a mencionar, en términos informativos, son las sagas y los poemas épicos de los pueblos nórdicos (Dinamarca, Noruega, Suecia, Islandia), cuyas historias de conquista, saqueo, comercio y exploración se inmortalizaron a través de estas narraciones. Las más destacadas son las hazañas de los grandes navegantes *vikingos* –etimológicamente «hombres de la bahía»– y de los *varegos*, marinos suecos de talante más comercial (Belenguer, op cit: 49).

Esas eran las sagas que admiraba Borges, en los que abundaban las *Kenningar*, esas construcciones poéticas, metafóricas, con las que los vikingos describieron la realidad a partir del año 100 en adelante. En ellas se hablaba, por ejemplo, de «alimento de cuervos» para aludir a un cadáver, de «tempestad de espadas» para referirse a la batalla o del «camino de la ballena» como metáfora del océano (Borges, 1965: 43). Esa gran capacidad de transmitir el asombro y la perplejidad ante el mundo que se iba descubriendo fue la que fascinó al argentino.

Así, los vikingos se expandieron desde el siglo I al siglo XII, al oeste por los mares del norte y al oeste por los ríos de Rusia. Sus conquistas y asentamientos en Groenlandia, Islandia y posiblemente en Norteamérica –todavía no se ponen de acuerdo en esto último los investigadores– han llegado hasta nosotros gracias a los relatos y narraciones que, tras surgir en Islandia, se incrustaron dentro de la tradición oral.

Según Belenguer (op.cit: 50), quienes contaban esas historias tenían función de narradores-informadores: ellos eran los *sagnamadr*, cuyos relatos –las sagas– contaban hechos épicos. “Algunas de las más conocidas son la *Saga de Grettir*, la *Saga de Nial*, la *Saga de los Groenlandeses* o la *Saga de Eric el Rojo*; que muchas de ellas son, fundamentalmente, relatos de viajes”. Y aunque estos relatos sólo se escribieron un par de siglos después, es interesante que Belenguer les otorgue a los *sagnamenn* la función de informadores, básicamente porque relataran a sus contemporáneos acontecimientos del pasado o del presente inmediato. Eran historiadores de sí mismos, viajeros, huéspedes gratos en todo el continente, y fueron quienes narraron al mundo todos los acontecimientos ocurridos durante ese período en el norte de Europa.

No se puede imaginar relato más objetivo, más sobrio, que una buena saga: los hechos más insignificantes han sido cuidadosamente ponderados en las diferentes versiones y el narrador los va exponiendo sin mezclar en ellos juicios, explicaciones o comentarios propios. El islandés



rehuye el comentario, que por necesidad tiende a deformar el aspecto de las cosas, a sugerir y, por tanto, a imponer una de las posibles interpretaciones; expone los hechos en toda su desnudez y crudeza; así, el auditorio comprenderá el estado de ánimo, el carácter de los personajes, los móviles espirituales de sus sucesivas acciones (Prampolini cit. en Belenguer, *ibídem*)<sup>249</sup>.

El método de las sagas, queda claro, era absolutamente informativo. Igual que los *Konungs Skuggsja* o *Espejos de Reyes*, una colección de relatos de la primera mitad del siglo XIII en los que estos hombres del mar narran sus expediciones y descubrimientos. Rivas Nieto los menciona como antecedentes de la información moderna. Aquellos eran relatos épicos de viajes y su intención era configurar las leyendas y las tradiciones de su pueblo, dar fama a los expedicionarios y asombrar a sus contemporáneos. Pero también tenían como objetivo transmitir las maravillas con las que se topaban al viajar y al mismo tiempo convencer a otros para que también se hicieran a la mar en busca de nuevas tierras y tesoros: "Estos deseos de orientar la opinión de sus contemporáneos y de narrar lo que estaba lejano en el espacio a quienes quisieran escucharlos son características que hacen de aquellos textos antecedente del periodismo de viajes" (op.cit: 98). Su objetivo estaba en la opinión pública, igual que antes para Julio César.

De la tradición céltica también hace parte *La navegación de San Brandán*, a la que ya hemos aludido en esta tesis. También conocida como *Viaje a ultramar* o *Navigatio Brendani*, es el relato que contaba la leyenda de un monje irlandés del siglo V, San Brandán, que tras siete años de viaje y un periplo de leyenda y lleno de dificultades alcanzó el paraíso. La historia describe las islas por las que atraviesan el océano el fraile y sus 17 compañeros, y los seres maravillosos que las habitan, por ejemplo aves que saben hablar y cantar himnos religiosos. También los viajeros celebran misa al lomo de una ballena, y algunos mueren en la ruta. Y como dato curioso, el monje, cuando alcanza el paraíso, en lugar de quedarse, da media vuelta y regresa.

---

<sup>249</sup> El historiador de la literatura Santiago Prampolini (1956) explica además que *Saga* significa propiamente «historia», en las dos acepciones que se suele dar a la palabra: registro objetivo y metódico de los hechos (inglés *history*) y relato a menudo inventado y por lo general agradable (inglés *story*). Al relatar las vicisitudes ocurridas a personajes reales que vivieron entre los años 870 y 1030, aproximadamente, el pueblo islandés se narra a sí mismo admirablemente. El amor al relato se manifestó también en el culto por la historia, tanto propia como de los países extranjeros; y puede decirse que cualquier acontecimiento político del norte sólo nos fue transmitido si lo presencié un islandés. Y cuando un obispo volvía a Islandia de un viaje al extranjero, estaba obligado a suministrar un informe de lo que había visto en los otros países, y el repatriado era oído en general con atención y con interés en su lenguaje sobrio y preciso. El método no tiene precedentes, como conviene a una literatura que nace "al aire libre", lejos de toda tradición (cit. en Belenguer, *ibídem*).



Como explica Fermiot Fernández González, entre los siglos X y XV esta leyenda alcanzaba enorme difusión, llegando a ser una especie de «súper ventas» del que circulaban cerca de un centenar de manuscritos con la versión completa en latín y una cincuentena de resúmenes, imitaciones y versiones. Es una obra que refleja el ideal céltico, la belleza, la pureza, la inocencia y es posible que sus fuentes fueran ideas maravillosas que circulaban en los monasterios irlandeses, que ya para entonces tenían trescientos años de tradición (op.cit: 5-6). Y este es un texto interesante porque, aunque fantástico más que informativo, recoge la tradición ya antigua de la búsqueda del paraíso, una idea que en la Edad Media está presente en la mayoría de las narraciones más reconocidas –Marco Polo y Mandeville incluirán su propia versión de la Tierra Prometida– e incluso en las guías de peregrinos subyace la idea de la purificación y salvación del alma a través del camino. San Brendán se introduce también en la tradición de la alegoría y el género utópico, de la búsqueda de sociedad ideal que inauguraron Platón, Yámbulo y sus contemporáneos, la misma que posteriormente desarrollarán Tomás Moro y Campanella. *La navegación de San Brendán*, asimismo, es contemporáneo de los bestiarios y los *mirabilias* que serán, como iremos viendo a lo largo de este capítulo, el común denominador de los relatos de la Europa cristiana en toda la era medieval.

En lo que respecta a China, es posible rastrear una amplia variedad de textos de viaje. En los primeros siglos de la Edad Media, la sociedad china exploró la Ruta de la Seda, perfeccionó sus técnicas de navegación y vivió una época de gran prosperidad a partir de la Dinastía Han (siglo III), un período en el que también se expandieron sus territorios a base de campañas militares y se establecieron nuevas rutas comerciales. Luego vinieron algunos siglos de decadencia, pero la Dinastía Tang, que entre los años 618 y 907 daría paso a una nueva Edad Dorada para la economía, la cultura y las artes en ese extremo del mundo. Los chinos habían avanzado en las técnicas de construcción naval, en especial con la invención de los compartimentos estancos, y entonces comenzaron las misiones de navegación hacia Asia Occidental y la costa africana. Además, en esta época, podían llegar a los países árabes o africanos mediante la navegación en línea recta en vez de la navegación tradicional localizada<sup>250</sup>. Es también la época en la que comienza la expansión del

---

<sup>250</sup> Cf. *Historia de la Navegación en la China Imperial*, en Centro de Información en Internet sobre China. Página oficial del Estado. En [http://spanish.china.org.cn/culture/txt/2009-11/26/content\\_18957708\\_2.htm](http://spanish.china.org.cn/culture/txt/2009-11/26/content_18957708_2.htm) [Fecha de consulta: 11 julio 2012]



budismo en el imperio, y fue el tiempo de los monjes y los embajadores, que fueron básicamente los escritores nómadas que dejaron por escrito el testimonio de sus desplazamientos.

Rivas Nieto menciona como precursores del periodismo viajero relatos como el de Lu Chich, *Costumbres del país de Chich*, escrito en el siglo II d.C., el texto *Cosas extrañas de las fronteras meridionales* que describe las regiones de esa zona conquistadas por los chinos, también del siglo II, y, en tercer lugar, la *Descripción de los pueblos tributarios*, del siglo VI. Destaca también otros textos de monjes budistas y embajadores, de quienes dice que "tanto el estilo del relato como los asuntos de los que hablan serán propios del periodismo posterior" (ibíd: 99). Los ejemplos son muchos: Chang Chen, embajador ante los Hunos y viajero por la ruta de la Seda; el peregrino budista Fa-Hsien, que escribió la *Relación de los reinos Budistas* en el siglo IV después de viajar a pie hasta la India; el monje Hsüan Tang, del siglo VII, que pasó 16 años viajando por Asia buscando las escrituras sánscritas que faltaban en China. Su obra se tituló *Relación de los países occidentales*. Otro monje viajero fue Yi-Tsing, el primero en viajar a la India y al sudeste asiático, donde escribió su *Relación de los monjes eminentes de la gran Dinastía Tang que viajaron a Territorios de Occidente en procura de la Doctrina*; el monje budista Ennin, del siglo IX, que llegó al sur de China para transcribir textos sagrados y escribió el *Diario de un viajero en China en el siglo IX*; el embajador Chin Chang, emisario chino ante los mongoles, luego viajero a Afganistán y autor del *Viaje al Oeste*, una misión diplomática que convirtió en un excelente relato de viaje. Por último destacan las *Memorias sobre las costumbres de Camboya*, escrito por Zhu Daguan, enviado casi como un corresponsal a Angkor (Rivas Nieto, ibíd: 100)<sup>251</sup>.

Cuando hablamos del mundo árabe, por otra parte, hay que tener en cuenta que en ese momento, durante toda la alta Edad Media, la suya fue una cultura de gran poder, exportadores de su esplendor en el terreno científico y cultural, las artes y las letras. Desde la muerte de Mahoma en el 632 hasta el siglo VII, fue la época de la expansión del Islam, y llegaron a ser una cultura preponderante desde la

---

<sup>251</sup> Habiendo tal tradición en Oriente de narraciones viajeras, es llamativa la afirmación del historiador y crítico literario Keene (1977), que asegura que la novela japonesa deriva no tanto de la temprana picaresca como de los diarios de los viajeros del siglo XVII, entre ellos los seis escritos por el poeta Basho, siendo el más famoso *The Narrow Road of Oku* (En Adams, 1980: 37). Siendo tan amplia y tan antigua la tradición de viajeros orientales en la Edad Media, sorprende que la asociación de Keene se refiera a un diario tan posterior.



península arábiga hasta el sur del Mediterráneo en el continente africano. También para ellos fue un momento de auge de los libros de viaje, donde el comercio, la administración, el espionaje y la curiosidad científica serían el motor de los desplazamientos<sup>252</sup>.

El primer relato que hay que mencionar en este periodo es el de *Sindbad* (o Simbad) *el marino*, un personaje de fábula que, como explica Montserrat Abumalham, "es el prototipo del viajero y, además, modelo de hombre ávido de experiencias. No sólo procede de una narrativa de aventuras anterior, sino que sirve de modelo a la literatura contemporánea" (2006: 299-300). Simbad, igual que Yámbulo, Ulises y el marinero náufrago egipcio, desembarca tras un naufragio en una tierra que le acoge. Pero a pesar de llevar una buena vida en aquel lugar, añora Bagdad y sueña con regresar a su patria.

Belenguer afirma que aunque es una fabulación, en realidad Simbad representa personajes de carne y hueso como Suleiman, un mercader del siglo IX que escribió textos como *Cadena de historias* y las *Informaciones sobre la india y sobre china*, textos que aunque llenos de fábulas también contenían amplia información documental de los territorios que había recorrido: el Índico, la India, Ceilán y China. Sus textos son una especie de guía para otros viajeros sobre lo que podían encontrar por esas rutas (op.cit: 52).

En la cultura árabe de este periodo también encontramos textos de carácter administrativo, relacionados con las misiones diplomáticas. En esta época de rivalidades entre los califatos de Córdoba, Bagdad y El Cairo, cada príncipe enviaba embajadores e informadores para procurarse alianzas:

De nuevo los relatos de viajes aparecen vinculados a la necesidad de información; en este caso a la necesidad de información de los propios príncipes califales. *Narradores-viajeros-informadores* dependientes de los servicios informativos de la corte que difícilmente podemos encasillarlos dentro del ámbito exclusivo de la geografía (Belenguer, ibídem).

Belenguer destaca en el siglo IX *El libro de los caminos y las provincias*, de Ibn Jordadbeh, director del servicio de correos del mundo árabe, que describía los itinerarios del mundo conocido entonces. Y alude a él para explicar que aunque no se pueden considerar estos textos como periodísticos –en tanto que no tenían

---

<sup>252</sup> Mollat cit. en Rivas Nieto (op.cit: 101) y Belenguer (op.cit: 51).



intención de llegar al gran público sino para uso de la administración-, sí, desde luego, es posible ubicarlos en el origen de la profesión:

Son resúmenes y relatos escritos para las clases dirigentes: del siglo IX y X reunirán conocimientos de tipo histórico, etnográfico, costumbres, etc. de los pueblos que iban a ser conquistados, o convenía mantener relaciones diplomáticas y que serían posteriormente recorridos por los correos (ibíd: 53).

Como indica Rivas Nieto, si de informar y acercar la realidad de otras tierras se trataba, no era tanta la diferencia entre un escrito periodístico certero y un texto diplomático informativo" (op.cit: 105).

También la clasificación de Rubio Tovar es una referencia para los estudios sobre la literatura de este período. La tipología de Rubio habla, en primer lugar, de los relatos o informes administrativos como el que describíamos en el párrafo anterior; un segundo grupo que denomina *Itinerarios y Estados*, que aparecieron del siglo X hasta el XII y que luego fueron sustituidos por textos eruditos con tendencia a la divulgación científica (como es el caso de Al Idrisi, viajero, filósofo, cartógrafo y geógrafo cuyo libro más conocido es *Las recreaciones del que aspira a recorrer el mundo*<sup>253</sup>, además de sus mapas). Y un último grupo tiene que ver con obras de contenido geográfico, que pueden dividirse en cuatro grupos a su vez: los diccionarios geográficos, las cosmografías y geografías universales; las enciclopedias y las *rihlas*, o relatos de viajes (1986: 48).

Si miramos con detalle esa clasificación, todos esos textos tienen un carácter informativo evidente. Los que tienen que ver con la ciencia, la geografía y la cartografía serán decisivos en la evolución de la geografía occidental, entre otras cosas porque en aquel entonces, en la Escuela de Bagdad, había una decena de geógrafos que "además de hacer ciencia, narraban sus andanzas en interesantes narraciones viajeras" (Rivas Nieto, ibídem). Por eso buena parte de esas geografías suelen estar asociadas con el relato de viaje, o incluso confundirse con textos de este

---

<sup>253</sup> "Este texto descriptivo se construyó, básicamente, sobre la experiencia viajera de Al-Idrisi y de sus emisarios, y aún hoy en día deja a los estudiosos asombrados por su precisión con la que describió de forma certera el valle del Níger más de 650 años antes de que lo hiciera el explorador británico Mungo Park, corrigió algunos errores de la obra de Tolomeo y detalló atinadamente las costas mediterráneas, persas y árabes. Además se adelantó en tres siglos a la proyección Mercator con su representación plana de la superficie curva del planeta" (Rivas Nieto: ibídem).



tipo.<sup>254</sup> Sin embargo, nada como las *rihlas* como depositarias de la narración de los desplazamientos de la época, claras representantes de la crónica y el reportaje en su origen:

Las *rihlas* cumplen con casi todos los requisitos que hoy podríamos exigirle a un buen reportaje de viajes: información detallada al tiempo de atraer al lector, descripción de paisajes, ambientes, gentes, referencias a la etnografía, folklore, naturaleza. Está presente también el concepto de actualidad y el deseo de ser útiles para otros viajeros-lectores. Lo único que les falta es la adecuación al espacio de un reportaje y la publicación en páginas periódicas (Belenguer: *ibíd*: 54).

La *rihla* apareció en el siglo XII con los árabes de Occidente cuyo objetivo era peregrinar a La Meca o adquirir conocimientos en los grandes centros del saber: Bagdad, Damasco o El Cairo. La más conocida, sin duda, entonces y hasta nuestros días, es el viaje *A través del Islam*, de Ibn Battuta<sup>255</sup>. Nacido en Tánger en 1304, Battuta partió de casa con veintiún años para realizar su primera peregrinación a la Meca, como manda el Islam a sus fieles. Y aunque salió con ese claro objetivo, como él mismo confiesa, terminó vencido por la curiosidad, por el puro placer que encontraba en sus desplazamientos, que cubrieron alrededor de 120.000 kilómetros.

Es probablemente el viajero que más kilómetros ha recorrido sin la ayuda de medios de transporte sofisticados: visitó desde Túnez hasta China, de extremo a extremo todo el mundo musulmán, incluidas Mali y Tombuctú. Su máxima era no pisar dos veces el mismo camino, y lo hizo "sólo, sin compañero con cuya amistad solazarse ni caravana a la que adherirse". Battuta llegó a decir: "Viajar te deja sin palabras, pero después te convierte en un escritor" (Batuta, 2005).

<sup>254</sup> Rivas Nieto (op.cit: 102-104) destaca algunos nombres: Ibn Hauqal, cuyos mapas son de los mejores de la cartografía árabe del siglo XI, y autor de la *Descripción de los países del Islam* y la *Configuración de los países del Islam*; Al Masudi, viajero que tras viajar intensamente redactó una de las obras más populares del mundo musulmán, *Las praderas de Oro*; Al Biruni, viajero y filósofo que escribió sobre la India, *Indica* (y además abogaba por desarrollar la geografía mediante los viajes); Bekri, del siglo XII, escribió la *Descripción del Africa Septentrional*; el gran viajero Yacut, en el siglo XIII, elaboró un *Diccionario de Países*; en el siglo X, Ibn Faqih escribió el *Libro de países*; Abu Dulaf, después de recorrer Armenia, Irán, Afganistán, Asia Central, China, el sur de a India y Cachemira, escribió *Maravillas de los países*, y en los siglos XIII y XIV se produjo abundante literatura de Viajes y geografía descriptiva: Ibn Dujaur, andaluz, escribió un relato de un viaje a La Meca y Al Majawir viajó por el sur de Arabia y escribió *Tarik al Mustansir*.

<sup>255</sup> También son famosos los textos de Abu Hamid, viajero por el norte de África y el centro y sur de Rusia, a su vez autor de la obra enciclopédica *Tuhfa al-albab* sobre todo lo maravilloso que encuentra en el mundo, y Ibn Yubain, autor de una *rihla* de sus viajes a Oriente (Rivas Nieto, *ibíd*: 107-108).



Su obra se ha traducido en español como *A través del Islam*, y fue un libro que dictó a un granadino, Ibn Yuzavy, por encargo del sultán de Fez, ciudad a la que había regresado tras veinticuatro años de viaje<sup>256</sup>.

Túnez y Alejandría fueron las primeras paradas de su viaje, luego Egipto, del que le cautivaron las obras faraónicas y las tierras fértiles del río Nilo. De Jerusalén alabó la mezquita de Omar, su cúpula dorada, y con un grupo de peregrinos persas viajó a Irán e Irak, donde Bagdad le pareció una vieja gloria venida a menos, devastada por los mongoles y otras invasiones bárbaras. Luego emprendió la ruta de la Seda, visitaría Persépolis (hoy Irán) y volvería a La Meca unas cuantas veces más. Recorrió por mar las costas africanas (Mombasa, Mogadiscio, Zanzíbar y la costa de Tanzania). Fue navegando al Golfo Pérsico –se enrolaba en caravanas o misiones que encontraba–, y allí se fascinó con la pesca de perlas en Omán. Estuvo en Turquía y en Crimea, en tierras del imperio mongol y en Constantinopla, acompañando a una de las esposas del Gran Khan. La India fue un sitio en el que pasó siete años, enamorado de su esplendor y suntuosidad. Allí ejerció de juez y de diplomático del Sultán, quien lo enviaría luego China como embajador. Pero el viaje resultaba tan difícil (cuenta por ejemplo que en el camino unos bandidos asesinaron a todo su séquito) que se sospecha que pudo no haber llegado hasta allí, entre otras cosas porque sus descripciones de la tierra del Khan no son tan prolijas como las de otros destinos. Battuta emprende entonces su regreso a Occidente. Vivió en los tiempos de la peste negra, visitó Damasco, Siria y Palestina, volvió por cuarta vez a La Meca y regresaría entonces por fin, un cuarto de siglo después, a su país natal, no sin antes pasar por Argelia y también por Cerdeña a bordo de un navío catalán. Nada más regresar, el Sultán de Fez lo embarca nuevamente, esta vez a Mali, un viaje que extendió a Tombuctú. Battuta visitó también la península Ibérica, Málaga, Marbella y Granada, y fue sólo al volver, antes de morir, que dictó sus viajes (Battuta, 2005 y Mackintosh-Smith, 2005).

Su texto, como el de Herodoto, es una auténtica crónica de viaje. Está llena de datos históricos, geográficos, de flora, fauna, etnografía y costumbres de los lugares que visita. También está escrito al modo de la estructura episódica, que ya hemos explicado, ensartando historias al hilo de los viajes. Es minucioso en el detalle y salpica el relato también de anécdotas referidas por otros, hechos insólitos, alguna

---

<sup>256</sup> Dictó su viaje igual que lo había hecho Marco Polo a Rustichello de Pisa, antes que él.



exageración –dice que los pescadores de perlas en Omán pasan una hora bajo el agua– y asimismo alguna leyenda y asuntos asombrosos para deslumbrar a sus lectores –como las costumbres de los yoguis en la India o las mujeres que se inmolaban junto a sus maridos–, con lo cual tampoco se escapó de ser tildado de mentiroso por sus coetáneos. Una acusación que originó, entre otros, el hecho de que redactara sus memorias casi treinta años después de haber realizado esos viajes, sin haber tomado nota o apunte alguno durante sus desplazamientos.

La *rihla* es ante todo un relato de viaje: uno que pretende ser útil e informar lo más pormenorizadamente posible sobre lo visto y vivido, sin dejar al tiempo de maravillar al lector mediante la narración de sucesos extraordinarios o la descripción de paisajes, ambientes y usos exóticos [...] Los temas que afloran en sus páginas nos llevan de los datos históricos a las instituciones sociales, de la cultura general, con su trasfondo etnográfico, folclórico y su entramado económico, hasta las observaciones geográficas urbanas... además de menciones sobre cultivos, botánica o zoología (Fanjul y Arbós, 2005: 51).

Por eso el suyo es un testimonio más que valioso, en primera persona, de la civilización que en aquel momento estaba en pleno apogeo, expandía sus fronteras y cultura, y todavía hoy se estudian sus descripciones sobre Mali y las tierras negras. Sin embargo su texto, como el Jenofonte, Nearco o Julio César, no debe incluirse en la historiografía –por su falta de método, rigor o pretensión de explicación de los asuntos del pasado– sino más bien dentro de la categoría de los informadores que pretendían dar a sus receptores las noticias de lo que cómo era la vida en horizontes lejanos y también por la utilidad que éste podía tener para otros viajeros, sirviendo, una vez más, como guía. Ese carácter práctico se lo otorgan la precisión con la que se refiere a las distancias y unidades de medida, la advertencia de rutas y peligros.

López Estrada atribuye a textos como éste un “carácter periodístico” cuando dice que forman “un grupo de difícil encuadre en los cuadros literarios, pues su valor fundamental se encuentra en la noticia, válida en cualquier consideración de orden cultural sin que importen las condiciones poéticas”. La función dominante de tales relatos no parece ser la poética o estética, sino la referencial, característica de los discursos informativos” (Belenguer, op.cit: 57).

Y como explican también Serafín Fanjul y Federico Arbós en el prólogo de una reciente edición de la *rihla* de Battuta, aunque libros de viaje como éste o como *las Mil y una noches* estuvieran cargados de imaginación, aquello se debía a errores de apreciación o equivocación no necesariamente voluntaria, puesto que resulta



imposible concebir que cualquier viajero se permitiera bromear o cometer deslices imaginarios cuando la relación de sus viajes se redactaba para el califa. Por eso, a pesar de los fallos y contradicciones que la obra pueda incluir, su obra es un retrato más que correcto del mundo musulmán del siglo XIV (2005: 29-30).

### **3.2.3.2 Guías de mercaderes, peregrinos y bestiarios**

Hablar de la Alta Edad Media en el Occidente cristiano suele remitir a un periodo de oscuridad y analfabetismo. Roma había caído y la biblioteca de Alejandría desaparecido alrededor del siglo III. Fue un tiempo en el que se predicaba oralmente el Evangelio y los juglares y trovadores iban de aldea en aldea comunicando las noticias de las regiones cercanas, ejerciendo el papel de informadores. Junto a ellos, los viajeros europeos empezaron a volver a contar el mundo. Como dice Acosta Montoro, nadie podía asegurar dónde estaba la verdad y la mentira en los relatos bélicos, amorosos y picantes que traían, pero no hay duda de que eran informativos, porque aún sin dar datos exactos de un hecho, noticiaban una situación, el pasado, el presente y lo que querían para el porvenir (op.cit: 148).

Dos situaciones revolucionarán el tema del viaje en este momento histórico: por un lado, en el año 313, tiene lugar el Edicto de Milán, con el que Constantino otorga libertad de culto a los cristianos, dando pie a los primeros peregrinos a visitar los santos lugares. Doce años después, con el famoso Concilio de Nicea, se refunda Bizancio y los comerciantes emprenden nuevamente el andar por sus múltiples rutas.

Es así como los peregrinos y mercaderes medievales comienzan a testimoniar sus viajes. Cuenta Atillio Brilli que ambos, en un principio, eran tan minuciosos en el registro de los gastos y paradas como ciegos en la descripción del paisaje y las ciudades que atravesaban:

Por diferentes razones e intereses igualmente diferentes, unos y otros parecen proceder con los ojos vendados. O también, por lo que se refiere a los peregrinos, usando una mirada que, por todas partes, convierten las escenas más comunes en acontecimientos maravillosos, atribuyendo una dimensión sobrenatural y un valor simbólico a la realidad más común (op.cit: 20).

No caían, pues, en descripciones superfluas, pero sí se permitían alguna asociación sobrenatural en sus narraciones (milagros, por ejemplo), a la vez que



regían su testimonio por el rigor con el que registraban sus cuentas y las paradas del itinerario. Los comerciantes, en principio, se empeñan en no perder un minuto, en convertir en productivo cada minuto del viaje<sup>257</sup>, y en sus textos daban poca cabida a la imaginación; su contacto con la realidad era de tipo pragmático.

La más completa de este tipo, dice Jean Richard, fue la *Pratica della mercatura*, de Francesco Balducci, florentino, que como las demás de su género, era una especie de guía sobre productos de las diferentes regiones, puertos, monedas, medidas y equivalencias, usos comerciales, impuestos de cada centro comercial e incluso glosarios multilingües de las principales palabras que podía necesitar el comerciante. Balducci alude a la objetividad y exactitud de su informe desde el prólogo del mismo (Cf. Richard, op.cit: 33), y eso es para nosotros otro ejemplo de la primacía informativa del texto de viaje.

Pero poco a poco los comerciantes irán dando paso a guías de viaje más complejas, y ejemplo de ello son los libros de mercaderes de los siglos XIII y XIV: relaciones, testimonios y observaciones de diplomáticos y secretarios de personajes eminentes que fueron escribiendo diarios más articulados y no exentos de pretensiones literarias. Estos, igual que en paralelo iban haciéndolo las guías de los peregrinos, poco a poco dieron rienda suelta a su curiosidad por la topografía y los centros urbanos que visitaban, por los usos y costumbres, por el arte y la ciencia. Incluso algunos comerciantes comenzaron a caer en la tentación de convertir su viaje en una especie de épica mercantil (Brilli, op.cit.: 20-23).

Acosta otorga a los mercaderes el título de periodistas de la época: los comerciantes, en realidad, hacían el único «periodismo» que podía tenerse como tal, al dar informaciones veraces de los lugares que visitaban (Acosta, op.cit: 150).

Los peregrinos, por su parte, comenzaron a popularizar la visita a Tierra Santa, tras la libertad de culto, el descubrimiento de las reliquias de la Cruz en el 326 por Santa Elena y el comienzo de la reconstrucción de Jerusalén. Por entonces empezó a desarrollarse un nuevo tipo de *Itineraria y Descriptiones* –como los que se escribieron

---

<sup>257</sup> "El Mercader transmite a los viajeros la costumbre de medir el tiempo. A diferencia de los peregrinos que viven en una prolongada pausa temporal, los "nacidos bajo el signo de Mercurio" instauran una relación perfectamente calculada y productiva del tiempo. [...] a partir de específicas razones de mercado, el comerciante trasmite al viajero de la Edad moderna la necesidad de convertir en productivo –fraccionando oportunamente y llenándolo de ocasiones– el tiempo del viaje". Los peregrinos, por su parte, legan al viajero moderno, entre otras cosas, la costumbre del *souvenir*" (Brilli, ibíd: 23-24).



en la Antigua Grecia y luego en Roma-, en los que los peregrinos volcaban las noticias sobre su viaje a los lugares santos. Los textos de viaje de los peregrinos tenían dos objetivos, o bien narrar las experiencias del camino o guiar la ruta a Tierra Santa, Roma o la Catedral de Santiago. En ellos se indicaban las vías a seguir, los santuarios a visitar y otros consejos prácticos para el camino, como informaciones sobre la vida de los santos, gestos piadosos o plegarias recomendadas, descripciones de monumentos, e incluso los precios a pagar por algunas visitas. Es un momento de auge del texto viajero.

De este periodo es el *Itinerarium Egeriae*, uno de los testimonios más antiguos que se han conservado, en el que una monja, posiblemente gallega, cuenta, en primera persona del plural, sus experiencias por Tierra Santa. Se presume que fue escrito entre los siglos IV y VI e influyó a muchos otros redactados durante la Edad Media (Darbord y García de Lucas, 2006: 96). Sin embargo, se sabe que existió otro texto anterior, conocido como *Itinerarium Burdigalense*, que narra un viaje de Burdeos a Jerusalén alrededor del año 333<sup>258</sup> (Carrizo, op.cit: 61-62).

A este mismo grupo de textos pertenece el *Liber Sancti Jacobi*, llamado también *Liber Peregrinationis* o *Guía del Peregrino*. Este libro hace parte del *Codex Calixtinus*, atribuido al papa Calixto II, "una auténtica guía de viajes que indica itinerarios para llegar a Santiago de Compostela y a su catedral" (Pintado, 2005: 18). Esa guía es concretamente el libro V del Códice, redactado por el monje Aymeric Picaud tras su viaje a Santiago de Compostela entre el 1130 y 1140. Es la primera guía conocida del Camino de Santiago, al lugar donde presuntamente está enterrado el apóstol. Este es un texto que, según explica la investigadora Inés Ruiz, refleja con nitidez la atmósfera espiritual y material que rodea el culto a Santiago en esta época, ilustra sobre las condiciones del Camino, imparte consejos morales, reclama para el peregrino el máximo respeto y la mejor acogida, y, sobre todo, alaba la catedral del Apóstol como la morada santa más sublime. También el Códice contiene una enumeración precisa de las localidades atravesadas para llegar a Santiago -las enumera, no las describe-, lo que lo convierte en un recurso práctico para guiar al peregrino hasta la basílica, que sí es descrita con todo detalle (2006: 103-105).

Sucesor del *Códice Calixtino* es el llamado *Libro de los huéspedes*, que además de guía es una narración inspirada en la teología del huésped basada en el viaje que

---

<sup>258</sup> También en Richard (op.cit: 16).



hizo el Cristo resucitado a Emaús con dos discípulos. Según Spaccarelli (op.cit: 119-122), el libro habla de igualitarismo radical entre clases sociales y sexos, y fue compilado con la intención de ser difundido entre los peregrinos en el Camino. Sin embargo, ésta es una obra que en lugar de decirle al peregrino lo que va a experimentar a lo largo de la ruta, toma la experiencia ya vivida y la utiliza para desarrollar una ideología de la peregrinación.

Estos son apenas ejemplos de las guías de la época, que serán abundantes<sup>259</sup>, y todas ellas describirán Tierra Santa y la forma de llegar hasta allí. Muchas de ellas se podían comprar incluso en los puertos marítimos. Esos viajes, hay que decirlo, estuvieron desde el comienzo, el propio Petrarca lo reconoce, inspirados en buena parte por San Agustín, en su idea del viaje como "metáfora de los movimientos del espíritu agitado en busca del descanso que sólo ha de hallar en dios" y en aquella frase famosa de que "el mundo es un libro y aquellos que no viajan solo leen una página".

En esta misma línea, cuando el cristianismo se convirtió en la religión del Estado, Roma pasó a ser otro centro de peregrinación y, por tanto, origen de guías y relatos.

Allí estaban las tumbas de San Pedro y San Pablo, las reliquias de los mártires, las catacumbas y las nuevas basílicas. Pronto comenzaron a aparecer, por lo tanto, *Itineraria* sobre la visita a la ciudad eterna; además, la gran cantidad de recuerdos del cristianismo primitivo y de monumentos hizo necesario el uso de guías para los peregrinos. Las más antiguas que se han conservado son de fines del 500 y consisten básicamente en una seca exposición de datos utilitarios como rutas marítimas y terrestres [...] Ubicación de ciudades y puertos, ritos litúrgicos, distancias, sitios para cambiar cabalgaduras y costos (Carrizo, 1997:61).

En aquella época se llamaba palmeros a los que se dirigían a Palestina, romeros a los que iban a la Ciudad Eterna y peregrinos a los que se encaminaban hacia Santiago de Compostela. Para ir a Roma, fueron dos las guías latinas medievales más manejadas: la anónima *Mirabilia urbis Romce*, que data del 1150, y la *Narratio de mirabilibus urbis Romce*, escrita entre el 1226 y 1236 y atribuida al maestro Gregario el Anglo. También es conocida de esta época la narración del viaje del alemán Bernardo de Breidenbach, traducida al español por Martín Martínez de Ampies y conocida como *El Tratado de Roma*, un libro para viajeros que combinaba descripción geográfica y explicaciones históricas de Roma e Italia, sus reyes,

<sup>259</sup> Otros ejemplos en Richard (op.cit: 16-17).



emperadores y papas, con información del terreno pero también citando a los clásicos. La traducción de este libro es un caso de metaliteratura e intertextualidad: el autor confiesa que la versión original es superior a la suya, que es más bien una licencia del traductor que aprovecha el marco de una gran obra para colocar en él sus aportaciones. Igual que la guía, también con fines pedagógicos, usaba ampliamente la figura del *Exemplum* tan expandida en la Edad Media: "con una finalidad persuasiva, se recuerda el ejemplo que hay que seguir, observar. Entonces se escoge una figura de la Antigüedad o de la hagiografía como un modelo de virtud" (Darbord y García de Lucas: 2006: 96-108).

Es así como los relatos de viaje medievales tienen su raíz, en Occidente, en las peregrinaciones. Y no deja de ser significativo que en este lado del mundo, igual que en Oriente, estos textos tuvieran tanto que ver con la propagación de ideas religiosas: en China con la expansión del budismo y las peregrinaciones de sus monjes; en el mundo islámico tras la muerte de Mahoma y la posterior difusión del Islam desde la península arábiga hasta Marruecos; y en Europa evidentemente el cristianismo. Significativo es, además, que fueran fenómenos prácticamente paralelos.

Pero igual que de los mercaderes, que poco a poco fueron pasando de la guía al relato, también los peregrinos, además de las guías, escribieron narraciones más detalladas, en principio destacando la vida de los santos cristianos (San Jerónimo escribió la *Peregrinatio sanctae Paulae*; relato de la peregrinación de Santa Mélanie a Jerusalén) y luego las hazañas de los propios peregrinos, apóstoles y mártires en el camino hacia Tierra Santa (Richard, op.cit: 23).

Pero como explica Sofía Carrizo, alrededor del siglo XI estas guías empezaron a sufrir una transformación significativa:

Comenzaron a recoger todo tipo de leyendas y de interpretaciones simbólicas. Una de ellas, de 1140, titulada *Mirabilia urbis Romae*, no solo conoció una difusión extraordinaria sino que dio nombre a un motivo que se incardinó en los relatos de viajes medievales: como *mirabilia* serán denominados todos los hechos extraordinarios o asombrosos que en mayor o menor medida, ningún autor dejará de registrar (Carrizo, op.cit: 61-62)

Así, nos colocamos de nuevo ante relatos de viaje con fines informativos, utilitarios y didácticos, que mezclan lo llamativo, lo asombroso y lo imaginario, eso



que en la antigua Grecia habían empezado a recoger los textos paradoxográficos. Nuevamente, dentro de la información, prima el "criterio de lo «curioso»":

A veces se trata de animales exóticos como el rinoceronte, el cocodrilo, el elefante y la jirafa [...] En otros casos lo que ha llamado particularmente la atención del narrador son las grandes dimensiones: el ancho de una gruta marina, la extensión del lago de Lucerna, la altura del San Gotardo o el tamaño de un pez que se pinta tan alto como una torre (Carrizo, *ibíd.*: 123).

Es la extrañeza de la crónica desde siempre, la paradoja que dice Jorge Carrión que es uno de los elementos de la poética de este género informativo-literario, y que quizá venga precisamente de la paradoxografía y de esta época de maravillas.

También explica el medievalista Pérez Priego que en este período se diferenciaban tres tipos de *mirabilias*: "por un lado, los fenómenos de transgresión de las leyes naturales como resurrecciones, apariciones y milagros, saberes excepcionales, adivinaciones, profecías, etc.; por otro, las formas extrañas o aberrantes que puede concebir la imaginación: los compuestos híbridos, las formas creadas por diferentes fusiones de reinos y que constituyen todo lo monstruoso. Y junto a ello, su contrario: la perfección, la belleza extraordinaria, la cual puede ser obra de Dios, de la naturaleza o de lo hombres. También las maravillas mecánicas y artísticas (1995: 70)<sup>260</sup>. Esos *mirabilias* se consignarán en bestiarios, lapidarios, cosmografías y en libros de viaje, que volverán a recoger lo que ya personajes como Calístenes, el jefe de los cronistas de Alejandro Magno, y tantos otros que hemos mencionado, habían descrito y ubicado en Oriente y la India. Es así como en la Edad Media, igual que ya hemos visto antes en Grecia y Roma:

El viajero combinará objetividad y fabulación, mezclará detalles directamente observados con ideas adquiridas y le será muy difícil, en definitiva, prescindir de los cinocéfalos, de los sciopodas o de los árboles ornitógenos [...] La movilidad e inquietud viajera dio lugar a un tipo de literatura muy difundida y apreciada, en la que lo importante era la descripción, el testimonio fiel de aquellas experiencias, vividas o fingidas, insólitas o fantásticas. Y, sobre todo, era importante la capacidad de transferirlo al lector, quien igualmente se recreará y se sentirá partícipe de aquellas experiencias y aventuras. Esa capacidad de sugestión y de transferencia experimental al lector, parece haber sido siempre la condición más común y vigorosa del libro de viajes en todas las épocas (Pérez Priego, 1995: 67).

Para investigadores como Manuel Bernal (2007: 99), serán los textos redactados en forma de itinerario –escritos al modo de diario de viaje y con estructura

---

<sup>260</sup> Pérez Priego alude en su explicación a Kappler (1986) y a Dubost (1991).



cronológica- los que se aproximan más a la crónica periodística, un planteamiento con el que en esta tesis estamos de acuerdo<sup>261</sup>. Sin embargo, dice Belenguer, no se deben descartar como precursores del periodismo de viajes los textos escritos como cosmografías, que eran las descripciones geográficas casi enciclopédicas de una región o país con fines didácticos: "Aunque es cierto que éstas se deberían ubicar más cerca de los antecedentes de la ciencia geográfica o de la antropología, no es menos cierto que muchos relatos del periodismo de viajes que se leen en revistas actuales abordan sus narraciones desde un punto de vista cosmográfico" (op.cit: 62).

Estamos de acuerdo, porque aunque serán muchas las veces en las que el viajero no llegará a diferenciar lo visto de lo imaginario, éste termina creando una amalgama entre información e imaginación, pero no por fabular su propósito deja de ser informativo. Y son esas cosmografías, junto con los relatos populares, las que sentarán las bases del futuro periodismo, que terminó siendo el término medio entre los libros eruditos de información científica y enciclopédica -también didáctica- y los populares, de divulgación, entretenimiento e información sobre gentes y tierras desconocidas. "Faltaban todavía los «papeles periódicos», quedaban por delimitar las fronteras entre los géneros y las diferentes ciencias, pero se comienza a dilucidar cuáles serían las futuras líneas del periodismo de viajes" (Belenguer, ibíd: 63).

Hablando de relatos de viaje ligados a la religión, no se puede olvidar que aquella fue la época de la reconquista de Jerusalén para el poder papal asentado en Roma y con ello surgen los órdenes de caballeros cruzados, creadas, entre otros motivos, para proteger a los cristianos en su peregrinación a Tierra Santa. Será con el advenimiento de estas órdenes que el género del relato de viajes, alrededor del siglo XII, sufrirá una nueva transformación:

El género va a comenzar a desarrollar otra vertiente, nacida del advenimiento de las cruzadas. Si bien el derecho canónico asimilaba los cruzados al peregrino-penitente y las fuentes denominan a estas expediciones *iter e peregrinatio*, los intereses de quienes registraron por escrito los hechos eran diferentes de los peregrinos. Quienes participaban en una cruzada querían dejar memoria de una serie de hechos históricos relacionados con ella. Por lo tanto las ocho cruzadas que se llevaron a cabo entre 1096 y 1270 dieron lugar a una serie de relatos en los cuales la descripción de los sucesos del viaje se vuelve un repositorio de material historiográfico (Carrizo, 1997: 63).

---

<sup>261</sup> Vid. Supra. Capítulo 3.1.2.1: *Crónica literaria, crónica viajera*.



Como explica Jean Richard, los cruzados eran en sí mismos peregrinos. De hecho, los primeros relatos de las primeras cruzadas, escritos por Ekkehard d'Aura y Hans-E. Mayer, llevaban por título *Itinerarium peregrinorum*. Su lucha contra los infieles y su defensa de sus hermanos cristianos era una obra piadosa, y concluía también con la visita a los santos lugares. Dice Richard que sus relatos se ubican entre la crónica y el relato histórico. Son textos que cuentan el avance y las paradas del ejército cruzado a lo largo de su camino hacia Jerusalén. Los combates, las negociaciones, las pruebas y los favores divinos son narrados a la par que las etapas del viaje. Cuidan escrupulosamente lo cronológico y casi no se diferencian de las narraciones históricas, salvo en que el autor repara en lo exótico de las gentes y los lugares que la expedición encuentra en el camino. Y es ahí donde Richard encuentra el punto de conexión entre la literatura viajera y los libros de viajes históricos: cuando la preocupación por lo descriptivo se une a la preocupación por lo narrativo (1981: 25). Ello también es un ejemplo de cómo la crónica se separa de la historia básicamente gracias a su prosa informativa o poética: describir el paisaje y narrar los hechos históricos importa tanto como la calidad de la narración, el espectáculo textual que permite al lector participar del recorrido a través de la lectura. Belenguer está de acuerdo: esos relatos están más cerca del terreno informativo que del histórico en la medida que eran una "narración-descripción de acontecimientos y circunstancias actuales para ser leídos por sus contemporáneos y que pretendía causar un efecto inmediato" (op.cit: 58).

Y es así como en plenas cruzadas el género de los relatos de viajes va pasando "del itinerario a la acumulación"<sup>262</sup>. Las guías para peregrinos empiezan a convivir con enciclopedias y bestiarios, crónicas con biografías, obras doctrinales con historias de caballeros y posteriormente, con los albores de la novela, prefigurados en textos como los de Chrétien de Troyes sobre la leyenda del Rey Arturo y sus nobles caballeros (siglo XII), además de obras posteriores como el *Amadis de Gaula* y *Tirante el blanco*, precursores también, como es sabido, de otros relatos imaginarios posteriores. *El Quijote*, sin ir más lejos<sup>263</sup>.

<sup>262</sup> La expresión es de Carrizo.

<sup>263</sup> Sofía Carrizo asegura que en aquel momento -de hazañas y leyendas caballerescas- las fantasías de Don Alonso Quijano hubieran parecido quizás algo menos disparatadas en el año 1400. "Pero sólo algo menos, porque estos traslados no eran para hidalgos pobres que soñaban con componer el mundo, sino para miembros de la alta nobleza que buscaban fama en torneos y desafíos, los acontecimientos sociales de la época" (Carrizo, ibíd: 95).



### 3.2.3.3 Las relaciones: misioneros y embajadas

Superada la alta Edad Media, el Occidente cristiano, entre los siglos X y XV, vive también su impulso viajero. Viajan los reyes, nobles, peregrinos, caballeros, diplomáticos, clérigos, mercaderes y aventureros. Y muchos de ellos dejarán testimonio y relato de sus andanzas. Los móviles para viajar entonces, hemos dicho, eran la guerra, el gobierno, la política, las peregrinaciones, el comercio, las exploraciones de otras tierras y las hazañas caballerescas.

Pero a finales de la baja Edad Media y tras el fin de las campañas militares cruzadas, los relatos de caballería entran en declive y un nuevo acontecimiento histórico se torna decisivo para la escritura de viaje: se trata del auge y poderío del imperio Mongol, que toca las puertas de Occidente. Es así como los embajadores y misioneros que se adentraron en esas tierras orientales y "continuaron enriqueciendo el género con nuevas modalidades, al integrar en él estudios atentos y pormenorizados sobre pueblos y países exóticos" (Carrizo, op.cit: 63). A estos viajes, dice también Carrizo,

Hay que sumarle los que provenían de las cortes itinerantes, de las continuas guerras, de la predicación y el cristianismo, del deseo de escuchar lecciones de grandes maestros, de la juglaría, del complejo fenómeno de la mendicidad, de las embajadas que se realizaban dentro de territorio europeo, del comercio, de acontecimientos sociales como coronaciones o bodas y hasta de hechos que no se suelen considerar 'medievales' (ibídem).

Jean Richard explica que estos viajes tenían un carácter principalmente político, surgido de la necesidad de establecer negociaciones, no sólo con el imperio Mongol, sino con otros reinos y potencias en una época en la que el mundo ya empezaba a estar repartido en distintos centros de poder y comenzaban a chocar las civilizaciones. Así, los relatos de los embajadores y misioneros tenían como finalidad dar a conocer el mundo a sus contemporáneos, como hemos indicado ya que era el caso de los geógrafos y viajeros chinos y árabes. Había embajadores y misioneros en la tierra del Khan, en Bizancio (Turquía), en el país de los Hunos, en los califatos y las tierras norafricanas, entre otros destinos. Los enviados de los reyes cristianos visitaban los califas, al tiempo que emisarios de los sultanes, como Ibn Battuta, viajaban para traer noticias de otros pueblos del mundo.

Europa, inquieta ante la fuerza de los tártaros, intentaba conocer sus técnicas de combate y convertirlos al cristianismo para tener en ellos a un aliado frente al Islam. Conocer y convertir a estas tribus era objetivo prioritario. Occidente envió sus mensajeros a modo de embajadores,



o lo que es lo mismo, de servidores del Estado que además de representar a sus reyes, informaron y dieron cuenta a propios y extraños de todo lo que vieron (Rivas Nieto, op.cit: 112).

Estos desplazamientos dieron origen a los textos de viaje que se conocen como *Relaciones*, el mismo género que apenas unos años después ejercerían Colón, Cortés y sus compañeros desde las tierras americanas recién descubiertas. Las noticias que contenían esas relaciones informaban sobre la realidad de otros pueblos de una forma menos fabulosa que antaño, aunque también incluían no pocas leyendas. Jean Richard menciona, por ejemplo, las relaciones de los enviados del Papa Inocencio IV a Mongolia para proponer a su líder un pacto de no agresión y la conversión de su pueblo al cristianismo. Juan de Plan Carpino fue uno de los emisarios, y su texto, *Historia Mongolorum* (1245), contenía historia del pueblo mongol, la descripción de sus costumbres, geografía, fisonomía y religión, e incluso consejos sobre los métodos que Occidente podría emplear para hacerle frente. Y fue justamente la parte histórica y descriptiva de su narración la que más interesó a sus contemporáneos (Richard: op.cit: 27).

Sobre Carpino dice Rivas Nieto que actuó como un corresponsal, al hablar de pueblos lejanos para sus conciudadanos, y su labor fue periodística en tanto que para construir su «noticia» recurrió a testimonios y fuentes personales, un método, a todas luces, periodístico. También porque el fraile iba dejando copias de su texto en algunas ciudades por las que pasaba, lo que evidencia su carácter de comunicador público (op.cit: 113-114). El método de acudir a las fuentes ya lo había usado Herodoto, y no era nada nuevo, por otra parte. Y aunque el griego no dejaba copias, el hecho de que organizara encuentros públicos en distintas ciudades también le hace antecesor de estas *relaciones*.

Richard menciona otros relacionistas, entre ellos Guillermo de Rubruquis, enviado por Luis IX de Francia en 1253 a evangelizar los mongoles, de quien se dice que tenía un talento narrativo excepcional, a la vez que veraz –su texto se ha definido muchas veces un texto con un reportaje–; Giovanni de Piano Carpini, enviado por Inocencio IV a Pekin; Ricoldo de Montocroce (1289), que describía la actividad de los misioneros en Asia además de las costumbres y los ritos religiosos; Odorico de Pordenone y Jourdain Cathala, exponentes del género de la *mirabilia*



*descriptiva*<sup>264</sup> junto con el Preste Juan, el personaje legendario medieval –nunca se confirmó su existencia– que se suponía que presidía un reino cristiano en el oriente lejano (algunos lo ubicaban en Asia, otros en la India o en Etiopía) y que estaba lleno de maravillas. Pero más allá de su leyenda, importa que el emperador de Bizancio, Federico Barbarroja y al papa Alejandro III recibieron cartas de las que supuestamente él era remitente, y en las que describía las *mirabilia* y la prosperidad de su reino. Y esas cartas falsas lograron convencer a toda Europa de la existencia de un reino fabuloso en el Oriente más lejano<sup>265</sup>, una leyenda que había comenzado en el siglo VI antes de nuestra era con los textos de Escílax de Carianda, y que continuaron Ctesias, Calístenes, Battuta y muchos otros, incluso hasta nuestros días.

Otras relaciones respondían simplemente a informes de responsables diplomáticos, militares de las cruzadas o de misiones de evangelización alrededor del mundo<sup>266</sup>. Estas cartas, equiparables a las *Cartas edificantes* de los misioneros jesuitas que vendrían después, ofrecen detalles sobre la finalidad del viaje, las condiciones de la estancia, el trabajo misionero y con las peculiaridades del país que visitan (Richard, *ibíd*: 29). Aunque algunas alcanzaron textos más complejos, como el *Libro de viajes* de Benjamín de Tudela, que informaba de las comunidades judías dispersas por el mundo y describía su ubicación, población, formas de vida, dificultades, éxitos y sistemas educativos. También se refería a acontecimientos políticos e históricos, describía ciudades y hablaba sobre el comercio, el clima y las creencias.

Pero a finales del siglo XIV, con la aparición de Tamorlán, los reyes cristianos y franceses, acechados por la amenaza otomana y queriendo ampliar las fronteras de su comercio, buscaron alianzas con el nuevo señor de Oriente. Aunque son muchos los misioneros y emisarios que escribieron sus relaciones, el texto del español Ruy González de Clavijo, *La embajada a Tamorlán*, es uno de los ejemplos más significativos en este apartado.

---

<sup>264</sup> Relatos que describían *mirabilias*.

<sup>265</sup> Su reino se suponía que se extendía desde la India hasta el desierto de Babilonia, allí la tierra manaba leche y miel, corría el río Ildonus (el Indo) que brotaba en el paraíso y arrastraba toda clase de piedras preciosas. También se suponía que allí se encontraba la fuente de la Juventud, y que estaba poblado de seres y animales exóticos como dromedarios, hipopótamos, cocodrilos y también grifos sagitarios, hombres de un cuerno en la frente, gigantes, cíclopes, extraños pájaros y reptiles (Pérez Priego, 1995: 69).

<sup>266</sup> Representantes y ejemplos en Richard (*op.cit*: 29).



Partió enviado en embajada por Enrique III de Castilla a las tierras gran Khan Timur, apodado Lenk (el cojo), señor de los mongoles y emperador de Samarcanda, conocido en Occidente como Tamorlán. Cruzó el Mediterráneo desde el Puerto de Santa María hasta Constantinopla –donde quedó fascinado con Santa Sofía–, pasó por Ibiza, Mallorca, Formentera, Córcega y Cerdeña, luego se adentró el Mar Negro por el que desembarcó en territorio persa y llegó a su destino en un viaje que sumaría tres años en total, entre la ida y la vuelta.

Sofía Carrizo asegura que este fue el texto con las más claras intenciones informativas de la época (op.cit: 154). La suya era una preocupación acusada por reproducir objetivamente la realidad, consecuencia de los propósitos que determinaron la composición de su obra: confeccionar un informe lo más completo posible sobre la figura y todo lo relativo al imperio de Timur Lenk o Tamorlán, con quien Enrique III consideraba cada vez más cercana una alianza contra la amenaza de los turcos (ibíd: 50). Está escrito con estructura de diario, en la que se especifican detalladamente las fechas e incluso la hora, un recurso que según López Estrada era el que empleaban las crónicas de la época para relatar los desplazamientos de los reyes y de los ejércitos porque, cuando no había nada particular para contar, las fechas se convertían en constancias del progreso del viaje. “Se trata de una clara función informativa que no se presta a ningún equivoco” (cit. en Carrizo, ibíd: 51)<sup>267</sup>.

Clavijo describe de forma minuciosa y prolija las ciudades de su itinerario, las huertas, el paisaje y las tiendas, las gentes e incluso las lenguas, haciendo uso –aquí cita Carrizo nuevamente a López Estrada– del recurso retórico de la *evidentia*, consiguiendo que al leerse se tenga la sensación de “dar marcha atrás a la máquina del tiempo y ver un cuidadoso documental tomado en el año 1403” (ibídem). Los viajes permitieron a los embajadores conocer de primera mano aquello de lo que antes sólo habían sabido por las leyendas y la ficción literaria: “la experiencia fundía entonces la realidad con el tópico, y éste ofrecía el modelo para poder componer la materia escrita”, dando paso a un texto rico en descripciones, pero que tampoco prescindió de la visión subjetiva ni de los sentimientos personales (Carrizo, ibíd: 56).

Clavijo, que sólo al comienzo del relato habla en primera persona –“comencé a escribir desde el día que los Embajadores llegaron al puerto de Santa María cerca de

---

<sup>267</sup> Cf. López Estrada (1984: 134-135).



Cádiz", escribe (Clavijo, 2008: 10)– y a partir de ahí se refiere a él y a su grupo como «los embajadores», en tercera persona del plural. Y la usa, queda claro, siguiendo ese propósito de objetividad que marca el tono de su texto. Muchísimos párrafos comienzan con el día de la semana en el que transcurre un determinado suceso, en estricto orden cronológico, lo que lo convierte, junto con su intención de objetividad comunicativa, en crónica, en el sentido tradicional del término. Estamos de nuevo ante el carácter informativo del escrito viajero, que en ningún ejemplo de los mencionados hasta aquí ha dejado de estar presente. Y como Clavijo, habrá otros viajeros testimoniales que, además del placer del viaje, darían importancia a la narración de sus desplazamientos basados en la relevancia de la información que traían a sus contemporáneos, una idea de responsabilidad testimonial que no ha dejado de acompañar a los viajeros desde que empezaron a moverse<sup>268</sup>.

#### 3.2.3.4 Viajeros testimoniales

Además de embajadores y peregrinos, el mundo medieval también estuvo poblado de caminantes y aventureros que viajaban movidos por la curiosidad y el deseo de describir para sus contemporáneos, que no viajaban, cómo era el mundo fuera de sus aldeas.

Uno de ellos fue Gilles de Bouvier, heraldo francés que viajó por Europa y relató sus andanzas asegurando que la gente que no podía viajar también quería saber cómo era el mundo y lo que había en él<sup>269</sup>. Sin embargo, dice Richard que su texto, *El libro de la descripción de los países*, está más cerca a la geografía descriptiva que de la narración. Como él, muchos otros geógrafos narraron el mundo de la época y es posible que las técnicas de la cartografía, que empezó a señalar accidentes geográficos y ubicar en los mapas poblaciones, accidentes, señas y lugares de forma precisa, fuera una práctica que los viajeros occidentales aprendieron de los árabes y trajeron consigo a Occidente<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.7: *El viajero como testigo*.

<sup>269</sup> "Pour ce que plusieurs gens... se délectent et prennent plaisir, comme fay fait le temps passé, a voir le monde et les diverses choses qui y sont, et aussi pour ce que plusieurs en veulent savoir sans y aller, et les autres vaillent voir, aller et voyager (cit. en Richard, op.cit: 30).

<sup>270</sup> Fue en el mundo árabe del siglo XV donde se desarrollaron amplios conocimientos de astronomía, técnicas de navegación y adelantos en la exploración de los mares, lo que acercó la geografía a la realidad. La obra del geógrafo Pierre d'Ailly, autor del *Tractatus de Imagine mundi* de 1440, fue la que posteriormente influyó en Cristóbal Colón (op.cit: 114). Vid. *Infra*. Capítulo 3.2.4.1.



Pero más allá de la descripción geográfica, en este periodo encontramos ejemplos significativos de viajes testimoniales, que se escribieron casi como textos autobiográficos. Los nombres son muchos: Antonio Malfante en los países del Sahara, Giraud de Barri en Roma, Simon Semeonis en Gran Bretaña, Pietro Rombulo de Messine en Etiopía (Richard, op.cit: 32). Pero hay dos nombres que trascienden a los demás y esos son los del andaluz Pero Tafur y el veneciano Marco Polo.

Pero Tafur fue un trotamundos medieval. Nació alrededor del año 1405 y se crió en Sevilla, participó en las guerras de Reconquista y llegó a ser caballero de Córdoba. Peregrino, diplomático y militar, realizó sus andanzas entre 1436 y 1439 por buena parte del mundo conocido hasta entonces. Peregrinó a Tierra Santa; intentaron asaltarle en los caminos; estuvo preso; vivió naufragios y tormentas en el Golfo de León y en Dardanelos, le hirieron con una flecha cerca de la antigua Troya y ejerció de heraldo del rey de Chipre (Tafur, 2009).

Pero Tafur corresponde al tipo de viajero peregrino, obsesionado por visitar los lugares santos, conocer reliquias y ganar indulgencias, aunque en su trayectoria, a veces, se convierte en embajador portador de cartas del rey de Chipre al sultán de Egipto o en aventurero deseoso de alcanzar el paraíso terrenal, la tierra del Preste Juan o las riquezas del Oriente (Rodilla, 2005: 7).

En sus viajes, Tafur pasa por África, el imperio Bizantino, Oriente próximo y Europa. Y su libro, *Andanças et Viajes*, está lleno de información. Como todos sus antecesores, describe costumbres, paisajes, monumentos, regímenes políticos, flora y fauna, de información de valor histórico, testimonial y útil<sup>271</sup>. Y para más garantía de verosimilitud, relata sus encuentros con otros viajeros conocidos de la época, como el italiano Nicolo de Conti. Dice Sofía Carrizo (op.cit: 100) que su autorretrato va surgiendo del relato de viaje: se muestra a sí mismo encarnando los valores del ideal caballeresco –la nobleza, la hidalguía, la defensa de los desprotegidos– y cuando habla de los viajes los recomienda como actividad apropiada para los hidalgos “ya que en ellos encontrarán ocasiones para demostrar su condición de caballeros, [...] ejercitar la virtud y testimoniar la calidad de nobles”. Pero al mismo tiempo también deja ver sus rasgos de buen burgués, que un par de siglos después

<sup>271</sup> Dice Carrizo que su esquema responde a la figura descriptiva *laudibus urbium*: habla de la antigüedad de los lugares y sus fundadores, la situación y fortificaciones, la fecundidad de los campos y las provisiones de agua. Costumbres, edificios, monumentos y hombres famosos. Un esquema clásico de la descripción de ciudades (Carrizo, op.cit: 85). Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.6.2: *Técnicas de precisión: comparación, descripción, tópicos* y Capítulo 3.3.1: *Funciones, formas e intenciones del discurso viajero*.



serán el prototipo mismo del viajero ilustrado (ibíd: 83). Aquí, como hemos explicado en el marco teórico y visto a lo largo de este repaso, vida y obra se confunden. En todo escritor de viajes la una no es comprensible sin la otra.

Pero se sabe que entre sus viajes y la escritura de sus textos mediaron cerca de quince años. Sin embargo, se presupone que lo escribió posiblemente por ser consciente de la importancia de su testimonio tras la caída de Constantinopla<sup>272</sup>:

Su redacción se hizo para ser leída por sus contemporáneos y en un momento Oportuno, digamos de "actualidad" para la época, dado el contexto histórico de la caída de Bizancio. Su intención "informativa" es significativa como para no obviar a este personaje cual digno antecedente del periodismo viajero (Belenguer, op.cit: 61)

Como también apunta Belenguer, además de la carga informativa de su texto, su condición referencial se refleja en el hecho de que el autor muestre incredulidad ante ciertas cosas que le dicen y, en un intento de ser veraz, distingue entre lo que escucha y lo que ve directamente. Y si el texto tiene errores, no son intencionados. Es decir, relata lo que vio como testigo y lo que le contaron (ibídem). Así, el relato de Tafur es:

Un fabuloso pasaporte a lugares sagrados, de encantos y prodigios, pero también un valioso documento de época: el Concilio de Basilea, las ferias comerciales, los juegos cortesianos, las ciudades populosas y los puertos pletóricos de mercancías del mundo conocido (Rodilla, op.cit: 12).

Carrizo también destaca en Tafur la presencia de numerosos intertextos, que se evidencia, dice, en cómo el escritor salta con demasiada soltura de una descripción a un dato práctico, por ejemplo en Jerusalén, que habla de la ciudad, luego de lo que cada peregrino paga por la cabalgadura y posteriormente de la investidura de tres caballeros frente al Santo Sepulcro. Dice la argentina que esto se explica por la proliferación de las guías de viaje que acompañaban a los peregrinos y que Tafur evidentemente manejaba: "el intertexto es el que presiona para conducir al relato al terreno práctico, insertando entre las descripciones los datos económicos que toda guía brindaba (op.cit: 110). Y es así como el uso de este intertexto, una vez más, refleja el carácter utilitario y la intención práctica del relato, tanto del de Tafur como de cualquier otro texto viajero de este tipo.

---

<sup>272</sup> Lo dicen investigadores como José Vives, Rubio Tovar, Carrizo y Belenguer, todos referidos en la bibliografía.



Pero quizá el más importante de estos testimonios es el de Marco Polo, el veneciano que a los 15 años fue con su padre a la corte del Gran Khan, rey de los Tártaros. Niccolo y Matteo Polo, mercaderes, padre y tío del gran viajero medieval, habían partido a tierras orientales para reencontrarse con un hermano en Constantinopla y luego viajaron a Karakorum –el imperio Mongol– a establecer relaciones comerciales. Fue allí donde entablaron amistad con el gran soberano, que los enviaría de vuelta a Occidente como emisarios para solicitar al Papa el envío de vicarios que pudieran demostrarle por qué la cristiana era la mejor de las religiones. Y los venecianos, después de volver a Occidente, cumplir con su embajada y recibir las cartas y credenciales que le enviaba al Khan el Papa Gregorio, partieron de nuevo hacia Oriente, esta vez en compañía de Marco, que tenía por entonces quince años. El muchacho y sus parientes fueron recibidos generosamente en la corte del Khan: “Hubo gran júbilo por su llegada, y mientras estuvieron en la corte gozaron de más honores que culaquier otro noble (Marco Polo, 2010: 102).

Marco asumió rápidamente las costumbres de los tártaros, sus lenguas y su escritura. Llegó a dominar cuatro idiomas, con sus alfabetos, y rápidamente el Khan vio en él un gran potencial y lo hizo su embajador. Marco Polo, consciente de que el soberano llamaba tontos e ignorantes a quienes volvían de sus misiones sin ninguna curiosidad que él no conociera ya sobre las tierras visitadas, “estuvo atento a todas las novedades y a todas las cosas insólitas que encontraba, para poderlas referir luego al Gran Khan. Recogió además, para ofrecérselas a su señor, a quien gustaban mucho, gran variedad de cosas admirables” (ibíd: 105 y ss.).

Es así como el joven veneciano vivió, a partir de entonces y por 17 años, al servicio del soberano mongol, viajando, cumpliendo embajadas y recogiendo todo aquello admirable e insólito que encontraba a su paso. Pero su libro sólo fue escrito en 1298. Marco cayó preso en una batalla naval entre genoveses y venecianos y en la prisión, que compartió con el escritor de libros de caballería Rustichello de Pisa, dictó a éste su vida de andanzas y las cosas maravillosas que había visto en todos sus años de viajes.

Varios han sido los títulos de la obra: *La descripción del mundo*, *El libro de las maravillas* o *Il Millione*, en italiano, que habla de Marco Polo en tercera persona y desde el prólogo asegura la fidelidad a la realidad que cumplirá el relato: “Marco Polo, sabio y noble de Venecia, lo relata aquí según él mismo lo vio. Hay algunas



cosas que el no vio, pero que sí oyó de boca de otras personas dignas de toda fe; por eso, lo visto lo presentará como visto, y lo oído como oído, para que en nuestro libro resplandezca la verdad y no haya sombra de mentira (ibíd: 91).

El prólogo habla también de los propósitos instructivos de la obra, escrita para aquellos que, como él, no habían podido ver ni saber aquello que él iba a contarles. Y también su propósito de guía, que lo apostilla explícitamente al comienzo. Y como ya lo habían hecho antes que él otros viajeros que hemos repasado aquí, Marco Polo describe cada región que visita con sus costumbres, gentes y cosas destacables<sup>273</sup>; se refiere –y aquí de nuevo la intertextualidad– a otros libros dentro de su narración (al *Libro de Alejandro*<sup>274</sup>, por ejemplo, sobre el paso del macedonio por las tierras de Georgia); describe las piedras turquesa que nacen en una región de Persia y ubica en una alta montaña de Armenia el arca de Noé, además de un río en el que, asegura, sólo es posible pescar el primer día de cuaresma, porque el resto del año no hay un sólo pez en él.

Marco refiere –indica que de oídas– la historia del viejo de la montaña, un hombre que vive en una especie de paraíso terrenal poblado de bellos jardines, cuatro ríos de vino, miel, leche, agua y hermosas mujeres –la imagen del paraíso de Mahoma– (Marco Polo, ibíd: 132). Menciona también al legendario Preste Juan, quien según él estaba en guerra con Gengis Khan porque éste quería tomar a su hija por esposa. Describe las armas y el poderío de los tártaros, los palacios de mármol del Gran Khan, pintado de oro, los animales exóticos que tenía en sus jardines y los magos de magia negra que estaban al servicio del soberano. Habla de Japón y la belleza de su gente, de unicornios en Java, de la tumba de Adán en una alta montaña de Ceilán y de la vida de Buda. El veneciano llama peces a las ballenas y en Madagascar, además de leones, leopardos y otras bestias salvajes, asegura que habitan los grifos, águilas gigantes. Sobre costumbres extrañas menciona las de los pueblos que prestan sus mujeres a los extranjeros y los antropófagos de Dagroyán. Todo ello en su paso por Irak, Armenia, Vietnam, Catay –China–, la India y la costa africana.

---

<sup>273</sup> Su método descriptivo y comparativo, junto con el tono de relación que utiliza, será el mismo que utilizarán, años más tarde, los cronistas del descubrimiento.

<sup>274</sup> Se trata de un libro del siglo III sobre las conquistas de Alejandro y que tuvo mucho éxito en las reescrituras medievales (Marco Polo, ibíd: 111).



Como es evidente, Marco Polo narra historias reales –la geografía y buena parte de sus datos han sido comprobados posteriormente–, pero también leyendas y unas cuantas referencias salidas de su imaginación<sup>275</sup>. Sabía que tenía que deleitar a su señor con hechos maravillosos y nuevos, que ningún otro embajador le hubiera referido, y ese es posiblemente el origen de los relatos fantásticos que incluye en su relato. Su relato, como todos, es una media verdad, aunque probablemente tampoco fuera toda suya la responsabilidad, puesto que Rustichello, su escribano, era también un fabulador profesional.

Y el libro que salió de aquellas conversaciones hoy no existe, pero tuvo tanto éxito que fue copiado y traducido inmediatamente al latín, alemán, español, y en los siglos XIII y XIV había una auténtica industria para distribuirlo. El libro es, en últimas, un libro de *Maravillas*, como era habitual en la época, pero también una guía estupenda del mundo entero en aquella época. Es la obra del viajero que más kilómetros había recorrido hasta entonces y que sólo sería superado por Ibn Battuta un siglo después.

Su libro es en buena medida un documento, aceptablemente fidedigno, sobre la realidad física, las costumbres, las gentes y también (como corresponde a un buen mercader) la economía y los productos de los distintos reinos asiáticos, desde Armenia hasta Sumatra, desde Irak hasta Vietnam, pasando por la India, el Tíbet... (Silva, 2000: 73).

Y cuando tantos se negaron a creerle sus historias y le acusaron de mentiroso, el dijo que ya lo suponía, asegurando además que había narrado sólo la mitad de las maravillas que había visto. Su libro es tan trascendental –y tan mentiroso lo tildarán algunos como otros fidedigno– que el almirante Colón, el último viajero medieval, lo leyó, lo estudió –su copia anotada se guarda en el archivo de Sevilla– y partió con él en su cabeza rumbo a las Indias, buscando buena parte de los tesoros y piedras preciosas que el veneciano mencionaba.

A Marco Polo se le considera, en consecuencia, el gran informador de viajes de la época medieval cristiana: “Marco Polo en sus viajes dio noticia, aunque tantas veces fuera visionado e inventor, de un mundo exótico que hacía palidecer las

---

<sup>275</sup> Richard apunta la teoría de F. Borlandi que asegura que el relato de Marco Polo posiblemente empezó queriendo ser una guía de las típicas de los mercaderes de la época. Se sabe que tomó notas durante sus itinerarios, y eso quizá evidencia su deseo de escribir posteriormente un manual, siendo posiblemente Rustichello quien transformó esa guía en una *Descripción del mundo*. Aunque esta es una tesis poco probable visto que el veneciano dictó su libro dos veces más para dos ediciones diferentes, que son también descripciones del mundo y no guías para comerciantes (op.cit: 34).



exquisiteces venecianas [...] ¿Acaso hubo periodista que pudiera dar noticia directa y por primera vez de tantos lugares y de tan fastuosas, misteriosas y exóticas costumbres? (Acosta, op.cit: 149)

De tantos no. Recorrió muchísimos más kilómetros que Herodoto, por ejemplo, pero su método es básicamente el mismo, y el propósito de su texto también. La instrucción, la información y la crónica siguen siendo los denominadores del texto de viaje, y la fantasía o la pequeña leyenda introducida llega a ser secundaria y anecdótica cuando se valora la importancia que tuvo el texto como información para sus contemporáneos. Viajeros como él fueron creando con sus obras una imagen del mundo, que era ancho, exuberante, lleno de maravillas y de pueblos con costumbres dispares. Tanto el griego de Halicarnaso como el veneciano y demás escritores de viaje, han sido responsables, desde la antigüedad, de esa idea maravillosa de que la diversidad no es signo de barbarie sino de riqueza (que luego asumiría Descartes en las bases de su método científico); algunos de ellos son precursores del individualismo y otros de esa teoría moral que se inclina a pensar que los fallos de los hombres no son tanto su responsabilidad como de los sistemas y regímenes en los que les toca vivir. Son todos ellos quienes con sus relatos van convirtiendo el viaje no sólo en un fenómeno cultural, que “va acabando con el estaticismo medieval” (Silva, 2000: 29), sino en una ideología, una forma de pensamiento, de comprensión, explicación y acercamiento del mundo a través de sus ojos, gracias a ellos. Fabulan, sí, pero sin duda fue y sigue siendo más importante su información.

### 3.2.3.5 Viajes imaginarios y el viaje como tema de ficción

Los medievalistas suelen incluir en este apartado las llamadas «novelas geográficas medievales», que según Jean Richard son relaciones de viajes ficticios cuyo propósito respondía a la elaboración de una síntesis de los conocimientos geográficos del momento. Un género que llegó a ser muy popular al final de la Edad Media precisamente por toda la tradición ya indicada aquí de los libros de viajes de la época (op.cit: 34).

Ejemplos de este tipo de textos son el *Libro del conocimiento de todos los reynos y tierras y señoríos que son per el mundo, y de las señales y armas que han cada tierra y señorío*, escrito por un franciscano castellano anónimo que decía haber viajado por



España y Portugal, Noruega e Inglaterra, en un itinerario caprichoso que lo llevó a circunvalar África, recorrer Asia, Rusia y el Mediterráneo. Su objetivo era dar noticia del mundo entero y la obra resume buena parte de los conocimientos científicos de la época. También de esta época es el *Sueño de un viejo peregrino*, de Philippe de Mézières, una alegoría en la que se describe la moral cristiana en distintos países del mundo, adobada con los conocimientos geográficos del autor. Una vez más, la fabulación como vestido y vehículo de la información.

También Petrarca escribió un guía ficticia, de Jerusalén, sin haber estado nunca allí, inspirado en los autores clásicos y llegando a decir: "Ulises no ha vagado ni más tiempo ni más lejos que yo". El italiano escribió su guía como regalo para un amigo, el *Itinerario al sepulcro di Nostro Signore Gesù Cristo*, conocido también como *Itinerarium siriacum*. Petrarca había recorrido todos los caminos del continente, pero redactó esta guía sin haber visitado Tierra Santa. La peregrinación parte de Génova, por lo que sus indicaciones se basan en el conocimiento directo de esos lugares y en lo que respecta a Europa asumen un tono, según Brilli, "que se podría definir como turístico. Pero todas las demás explicaciones y consejos relativos al resto del viaje los extrajo de guías literarias, bíblicas y calcos de otros planos portuarios o mapas, por los que el poeta siempre tuvo especial interés" (op.cit: 29).

También es ejemplo de viajes imaginarios el de John de Mandeville. Su libro, popularísimo en la época, está lleno de realidad y fabulación y es una mezcla de conocimiento enciclopédico con ideas fantásticas entroncadas en el imaginario colectivo: abundan en él seres maravillosos como los *cinocéfalos*, los *sciopodas* o los árboles *ornitógenos*<sup>276</sup>. Como explica Pérez Priego (1995: 69), Mandeville era un autor "muy consciente del interés y fascinación que esos materiales provocaban en el lector de la época, y los plasma en su libro no sin dejar claras sus razones en el prólogo de su libro: 'Porque muchos toman placer y solaz en oír fablas de cosas extrañas'. Debido a ello, cuidará de llenar su relato con toda suerte de curiosidades y maravillas".

Pero lo cierto es que el libro de *Los viajes de Sir John Mandeville* no lo escribió un hombre con ese nombre y apellido, ni siquiera uno que hubiera realizado realmente

---

<sup>276</sup> Sciopodas (personas con un solo pie); cinocéfalos (seres humanos con cabeza de animal); ornitógenos (árboles que dan frutos animales). En KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Ediciones Akal.



los viajes a Tierra Santa y Oriente que se cuentan en la narración. En la edición crítica de Cátedra, Ana Pinto lo explica en la introducción:

No fue un viajero auténtico, como lo fueron Marco Polo o Ibn Batutta, sino un divulgador literario que crea un personaje de ficción, Mandeville, un personaje que presenta como suyos materiales de relatos de viajeros auténticos en una narración en primera persona. [...] Es un transmisor de un conocimiento que es un tesoro de la Antigüedad y fuente de autoridad, y, en segundo lugar, combina descomponiendo y recomponiendo obras del pasado. [...] El protagonista es un viajero cristiano, que se muestra como una persona no dogmática y con gran sentido del humor, y además, tolerante y comprensivo con otras creencias religiosas no cristianas o costumbres diferentes a las europeas (Pinto: 2001, 23).

*Los Viajes de Sir John Mandeville* fue escrito en francés en la segunda mitad del siglo XIV y se convirtió rápidamente en uno de los libros más populares en la Europa de los siglos XIV, XV y XVI. En el prólogo, el supuesto viajero se define como un caballero nacido en St. Albans, Inglaterra, y viajero como el que más: asegura haber visitado “muchas y diversas tierras, provincias, reinos e islas”, entre ellos Turquía, Armenia, Tartaria, Persia, Siria, Arabia, el alto y el bajo Egipto; Libia, Caldea, gran parte de Etiopía, la Amazonia, y la India, donde afirma que habitan muchas gentes diversas, con extrañas leyes y costumbres, e incluso hombres de extrañas formas (Mandeville, 2001).

El libro se compone de dos partes: la primera, escrita en forma de guía de viaje para los peregrinos desde Inglaterra hasta Jerusalén, y la segunda explica el viaje que realiza por los territorios al este de Tierra Santa (India, China e islas del Extremo Oriente). El autor de estos viajes tiene un propósito divulgador: toma materiales de los múltiples libros de viaje, de historia, geografía y botánica que circulan en la época –incluso relata la misma anécdota de las hormigas gigantes que cuidan las montañas de oro en Taprobana (historia contada también por Marco Polo, con variantes)– y, además de fabular maravillas como los hombres con cabeza de perro o con una sola pierna, seres gigantes, monstruosos y serpientes increíbles, aporta datos ciertos como cuando se refiere a la costumbre de venerar las vacas en la India, de la incineración de los muertos y sus esposas (que también había referido el veneciano), el cultivo del algodón, los elefantes, las jirafas, y la costumbre de las mujeres chinas de vendarse los pies para tenerlos muy pequeños. También habla de los palacios del Gran Khan y sus magníficos jardines, sus múltiples esposas y sus maravillosos ropajes y tocados. Llega incluso a avanzar teorías como la redondez de



la Tierra, sobre la observación de las estrellas australes y se atreve a hacer mediciones y lanzar cifras. Mediciones que luego Colón tomaría muy en cuenta, igual que las de Marco Polo. Incluso, durante años, a Mandeville se le creyó más veraz que al veneciano. A él era al que se tomaba por informador y al otro por impostor.

Porque el relato de Mandeville tuvo una enorme difusión. Como explica Rivas Nieto, fue un libro para todos los gustos:

Quienes querían saber de los prodigios descubiertos en el Este hallaban allí respuesta a su curiosidad. Los interesados en la geografía adquirían conocimientos. Quienes sólo deseaban fábulas también las encontraban, otros apreciaban la descripción y guía de Tierra Santa de los capítulos iniciales e incluso algunos veían en el libro un texto de exhortación moral. Era un libro que gustaba a todo el mundo [...] una enciclopedia popular, con un tono sencillo que acercaba la sabiduría al hombre sencillo –como lo hubiera hecho un periodista preocupado por divulgar nuevos conocimientos y llegar al mayor número posible de gente (op.cit: 121).

Y su método, hay que decirlo, fue el de la intertextualidad. Tomó prestada la información de enciclopedias de la época y de relatos de otros viajeros, y se dice que su mayor inspiración fueron los relatos de William Boldensele (1336) y Odoric de Pordenone (1330). Sus viajes comienzan incluso el mismo día que los de William (Adams, 1983: 73).

Pero el hecho de que el libro de Mandeville no narrara un viaje real no le resta a su carácter informativo. Su objetivo era de divulgación, de transmisión del conocimiento y el saber de la época –como luego lo hará Julio Verne siglos más tarde<sup>277</sup>–y éste, como todos los libros de este tipo, refleja el esfuerzo mayúsculo de su autor por darle verosimilitud a su relato, por hacer creer a sus receptores que, en efecto, aquello que cuenta es real. Algo que no era difícil entonces porque, como indica Sofía Carrizo, informaciones fantásticas como las que contiene el libro de Mandeville entonces se consideraban científicas:

En este caso lo «documental» también se encuentra presente, pues la intención del emisor es que sus informaciones sean tenidas por objetivas. Desde el punto de vista formal no interesa que algunas veces lo sean y otras no, lo importante es que el emisor haya tomado los recaudos para que aparezcan como si fueran objetivas (Carrizo, op.cit: 32).

Porque no hay que olvidar que en el Medioevo cristiano la distancia entre la verdad y la ficción era un acto de fe, las verdades, absolutas, rara vez se refutaban, y el

<sup>277</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.2.6.4: *Viajes de ficción de viajeros reales*.



imaginario colectivo estaba poblado de demonios «reales», gárgolas, seres fantásticos y leyendas, reforzadas también por la evangelización.

Es el caso por ejemplo del infierno. Como acierta en decir John Berger, lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en el que percibimos las cosas y por ejemplo el fuego en la Edad Media no era visto sólo como llamas, como podemos entenderlo hoy, sino como imagen del infierno que entonces se entendía como lugar físico (2000: 13).

Como también dice Mary McCarthy, para los los hombres de la época, el infierno era algo tan próximo como el Bargello (op.cit: 112), lo que quiere decir que para los medievales ese lugar de llamas y tinieblas en el que gobernaba Satanás era como para un parisino, Saint Germain, o para el madrileño, Leganés: un barrio vecino. Y por eso en este lugar se desarrollará otro de los grandes relatos medievales cuyo esquema narrativo es el viaje, ya no como novela geográfica sino como peregrinación simbólica, de purificación (un poco en el sentido de las peregrinaciones) y que igual que éstas pretendía llegar a una Tierra Santa, en este caso el paraíso. Hablamos de la *Divina Comedia*, del florentino Dante Alighieri, escrita apenas seis años después que el relato de Marco Polo.

El escritor reconoce explícitamente que sigue el esquema de la *Eneida* de Virgilio –que a su vez es un personaje dentro de la narración– y en un recorrido que parte desde el último de los círculos del infierno, pasa por el purgatorio y llega finalmente al paraíso, la narración incluye doctrina religiosa, conocimiento de los clásicos, enseñanzas de la filosofía moral y alusión a conflictos políticos de la época. Por eso, dice Dante, el suyo puede interpretarse como un viaje literal, alegórico, espiritual y analógico (en Manguel, op.cit: 112), y evidentemente también moral, religioso, filosófico, incluso de actualidad, en el que Dante alude a los entresijos políticos de la época, y dentro del texto incluso se venga de sus enemigos florentinos, en una especie de ajuste de cuentas. El texto puede ser visto incluso como una guía del inframundo, en la que se necesita un cicerón como Virgilio para poder atravesarlo. Es una obra marcada por los dogmas del cristianismo, sus personajes son analogías de la virtud o el pecado –hay poetas, personajes históricos, viajeros, ladrones, embaucadores y mentirosos–, y representa de nuevo el tópico en de la salvación tras un peregrinar. Y se llama «Comedia» –lo de «divina» es un



añadido posterior- porque a pesar de los suplicios que se narran, tiene un final feliz, y esa palabra, «comedia», para Alighieri era la oposición a tragedia.

Pero lo que nos importa de esta obra, como pasa también con el *Quijote* de Cervantes o los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, es que en ellos el viaje funciona como eje del relato, este último girando en torno a las historias de un grupo de veintinueve peregrinos que viajan desde Southwark a la catedral de Canterbury. Como explica Juan Paredes, "el viaje es el elemento estructurador de los cuentos cuya función se desarrolla precisamente en la historia marco que los aglutina" (Paredes, 1996: 269).

Interesa para nosotros que el viaje sea el eje narrativo porque, como es evidente, estos relatos alegóricos o de ficción prefigurarán otras ficciones viajeras trascendentes en la historia del género, viajes que, a diferencia de los imaginarios, en lugar de transmitir conocimientos se fundan como método para revelar verdades más profundas a través de la peregrinación o la regeneración del espíritu, con intenciones que trascienden lo religioso, como dice Lorenzo Silva, que tras el desplazamiento y la superación de las pruebas alcanzan la recompensa y que enlazan también, de algún modo, con el *Asno de oro* de Apuleyo, y anticipan también el relato picaresco renacentista y el barroco (Silva: op.cit: 28).

Estos viajes, por eso, ayudan a terminar de consolidar las que en adelante serán las características y técnicas del género de viajes y los recursos de verosimilitud que el viajero, real o alegórico, irá usando a partir de entonces. Con *El Quijote* y luego con Dante se refuerza, por ejemplo, la estructura episódica del relato, la digresión y las historias intercaladas como forma común del texto viajero, gracias entre otras cosas a los encuentros con personajes dentro de la narración, que más que personajes son excusas, pretextos para introducir otra historia, una lección o una opinión. El relato de viajes además, como indican autores como Percy Adams y Sofía Carrizo, tiene alto impacto en la que luego será la estructura de la novela moderna<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> Dice Sofía Carrizo que las digresiones e interpolaciones dentro del relato provienen evidentemente de la más antigua tradición narrativa, pero que la frecuencia y variedad con la que aparecen en el *Quijote* era, hasta ese momento, privativa de los relatos de viajes. Solo ellos eran cámaras de ecos, reflejo de la variedad de la vida, donde se codeaba lo histórico con lo legendario, los altos ideales con lo vulgar y lo cotidiano. Algo que no podía ocurrir en las novelas de caballerías, picarescas o bizantinas (op.cit: 172). O sea que el gran padre de la novela moderna es Cervantes, sí, pero la estructura se deriva básicamente de los relatos de viajes, como también demostró Percy Adams.



La *Divina Comedia* también incluye el tópico del viaje al infierno –en su caso el viaje es a través del reino de los muertos–, y no renuncia a un propósito moralizante en el que el inframundo, como explica Alberto Manguel, “es un lugar aleccionador que se le ha permitido ver mientras él (en cuanto hombre) aún tiene la oportunidad de arrepentirse de sus pecados” (op.cit: 113). Como Caín, que viaja errante para purificarse; es el viajero de todos los tiempos desentrañando verdades esenciales a través del camino.

Esas verdades las buscaban Dante y sus contemporáneos estudiando, como ya habían hecho San Jerónimo y San Agustín, en la relación entre las historias de Homero y las historias de la Biblia, a través de interpretaciones alegóricas, pero también en la búsqueda de correspondencias entre lo que habían dicho los autores antiguos y lo que la Iglesia había revelado (ibíd: 98)<sup>279</sup>. Y eso entre otras cosas convierte la *Comedia* de Dante igualmente en un intertexto, explícitamente inspirada en Virgilio, y a través suyo en Homero, pero también en los relatos árabes del viaje de Mahoma al otro mundo, conocidos como *Mi'raj*, textos que entonces, cuando ya se acercaba el fin de la Edad Media, eran traducidos y conocidos en el Occidente cristiano, igual que el resto de los textos de viajes arábigos (Manguel, 2010: 104).

Pero sea como sea, el viaje y su relato fueron, en la Edad Media, una fuente de información, noticia de misiones, cruzadas y embajadas, de relación informativa de descubrimientos de nuevas fronteras geográficas, inventarios de seres maravillosos. Como dice Jean Richard, los textos de viaje medieval son objetos de información, y ellos no sólo despertaron la curiosidad de sus contemporáneos sino que enriquecieron en conocimiento del mundo al traer, en sus páginas, noticias geográficas, etnográficas y lingüísticas, sobre costumbres foráneas, información religiosa sobre cultos y ritos no solamente cristianos, reportes militares, históricos, mitos y leyendas, los sucesos económicos, los intereses, y modos de vida de la gente de la época, la cosmovisión de entonces, y, como no, el retrato de los propios viajeros (Richard, op.cit: 62-74). Cuando todavía no existían ni los periódicos ni la novela como género, estos textos fueron una fuente, básicamente, de datos y noticias

---

<sup>279</sup> Aquiles se equiparaba con el David del Antiguo Testamento; las etapas del regreso de Ulises, con la accidentada huida de los hebreos de Egipto; y hubo teóricos que interpretaron los clásicos como profecías de la llegada del Mesías en clave simbólica. La poesía era una “segunda teología” (Manguel, 2010: 99). Traemos esto a colación para decir que las alegorías, en la época, también podían ser interpretadas como verdades teológicas. Se trata, de nuevo, de textos informativos.



con un fuerte asidero real y que, a la hora de ser transmitidas, estuvieron marcadas por un fuerte carácter didáctico y propósitos utilitarios y comunicativos. Todo ello sin desconocer esos elementos maravillosos y anécdotas de color que seducirían al lector y que hicieron de estos textos auténticas crónicas, más allá de informes escuetos de geografía y sucesos. Los textos en la Edad Media, todos ellos, son textos de cronistas, "de corresponsal, de enviado especial, de periodista, de agregado cultural y de prensa de una embajada" (Rivas Nito, op.cit: 125), pero también de escritores de imaginación prolija cuyos conocimientos de la tradición viajera dotaron sus relatos de referencias reales pero también de ficciones edificantes, de guías de caminos pero también de conducta, de empresas comerciales pero también morales, de curiosidad y, sobre todo, de información.

### 3.2.4 Crónicas de Indias e Historias del descubrimiento americano

#### 3.2.4.1 El almirante que descubrió América por haber leído a Marco Polo

Cuando Colón partió al mando de las tres carabelas el 3 de agosto de 1492, el mundo estaba convencido de que la tierra era una única gran masa de tierra compuesta por los tres continentes: Europa, Asia y África. Se conocía como *La isla de la tierra*<sup>280</sup>, y teniendo en cuenta que hacía ya tiempo que se aceptaba la teoría de la esfericidad del orbe (la idea apenas sería demostrada 30 años después<sup>281</sup>), era lógico pensar que, tratándose de una esfera, si se navegaba el Atlántico hacia el Oeste era posible alcanzar el extremo oriental del continente asiático.

La distancia terrestre entre Europa y Asia, sabemos, representaba una barrera de miles de kilómetros. Los otomanos habían tomado el control de Constantinopla y el comercio de los valiosos productos procedentes de la India y las tierras del Gran Khan se había limitado para portugueses y castellanos, que empezaron a depender de costosos intermediarios en tierras de Oriente Medio. Era entonces indispensable

<sup>280</sup> Cf. O'Gorman (1977: 60-64).

<sup>281</sup> Apenas en 1522, con la primera circunvalación del globo de Magallanes y Elcano, se confirmó que la tierra era en efecto redonda, al haber encontrado el paso americano (el estrecho de Magallanes) que comunicaba el océano Atlántico con el Pacífico, y que llegaba hasta tierras asiáticas. La tripulación de la *Nao Victoria*, que partió de Sanlúcar de Barrameda en 1519, atravesó, en sentido oriente-occidente, el Atlántico, el Pacífico, el Índico y bordeó la costa africana hasta llegar nuevamente a Sanlúcar tres años después. La nave llegó sin el capitán, que había muerto en manos de indígenas filipinos, capitaneada por Elcano y con muy pocos sobrevivientes en la tripulación.



establecer una ruta marítima para ese comercio, esta vez directa entre las costas más al occidente de Europa y los territorios asiáticos.

Ya los portugueses lo intentaban bordeando las costas africanas. Bartolomé Díaz había hallado el Cabo de Buena Esperanza, doblando el extremo sur de África hasta llegar al Índico, pero aún faltaban todavía algunos años para que la ruta fuera realmente establecida, tras los viajes de Vasco da Gama en 1497: Colón, por el contrario, decidió intentarlo por la vía atlántica y con viento a favor, una empresa arriesgada desde todo punto. Para empezar, desafiaba la tendencia de navegación de la época, en la que para viajar a destinos desconocidos había que hacerlo con viento en contra, para garantizar el regreso. Por otro lado, la locura de su objetivo también tenía que ver con las inmensas extensiones de agua que se calculaba que debía cruzar, la cantidad de tiempo que habría de pasar en altamar sin ver tierra firme y los numerosos monstruos marinos que entonces se rumoraba que devoraban las embarcaciones e impedían el regreso de los marineros. Tampoco tenía la certeza de que al final del océano no estuviera el abismo, o que el viaje al oeste no fuera el descenso de una gran cuesta marina que luego costara mucho remontar (Todorov, 1987: 15). Suposiciones y leyendas, digámoslo ya, originadas en los relatos de escritores y viajeros.

Establecer la ruta comercial es, digamos, el contexto-pretexto que rodea el primer viaje en el que Cristóbal Colón se toparía accidentalmente con América, tras un periplo que zarpó con el propósito de alcanzar el extremo oriente a toda costa; a cualquier precio porque no tenía nada que perder y la recompensa que recibiría de los Reyes de Castilla le haría noble y también rico<sup>282</sup>. Pero el contexto mental de Colón es distinto al de un marinero normal. Para abrir la ruta marina y conseguir los tesoros que prometía traer a la corona española de tierras orientales, además de apoyarse en mediciones y datos científicos, parte inspirado por relatos de viajeros

---

<sup>282</sup> El trato que Colón cerró con reyes de Castilla se consignó en las Capitulaciones de Santa Fe del 17 de abril de 1492. Colón obtendría el título de almirante y virrey en todas las tierras que descubriese, el diez por ciento del producto neto de la mercadería comprada, ganada, hallada o trocada dentro de los límites del Almirantazgo (quedando un quinto para la corona) y la octava parte de las ganancias de la expedición. En el documento se consignaba también el objetivo del mismo, de exploración marítima y con la intención de declarar el señorío español sobre el océano (O'Gorman: 1977: 82). Sin embargo, hay autores que otorgan a Colón otros móviles más espirituales. Todorov, por ejemplo, aunque repasa las líneas de sus diarios en los que el almirante alude permanentemente al oro que desea encontrar, ve en él un caballero quijotesco con intenciones de conquistar Tierra Santa. Ese motivo se lo comunica Colón a Isabel y a Fernando, reyes de Castilla, pidiéndoles que las ganancias de la expedición se empleasen para tal fin (Todorov, 1987: 18).



antiguos y medievales, de caballeros y cruzadas. Esos libros mezclaban realidad y fantasía, pero para Colón todo aquello que había leído era real.

Entre los datos que le sirvieron de punto de partida, el almirante contaba con un mapa de Toscanelli<sup>283</sup>, en el que se aseguraba la posibilidad de llegar a «Las Indias»<sup>284</sup> navegando hacia el oeste unas 750 leguas, además del texto bíblico de Esdras en el que se aseguraba que apenas una séptima parte de la tierra estaba compuesta por agua. También había leído el *Imago Mundi* de Pedro d'Ailly, que hablaba del paraíso terrenal como un lugar físico al sur de la línea ecuatorial, en tierra templada. El almirante había estudiado además la geografía de Tolomeo y las conclusiones del astrónomo árabe Alfragano, cuyas medidas de la circunferencia de la tierra eran exactas –lo que certificaba, en millas árabes, una amplísima distancia entre las costas europeas y asiáticas– pero que Colón tradujo sin reparo a las millas italianas que dominaba y aquella distancia se redujo un tercio, con lo cual la empresa que iba a acometer le pareció que estaba hecha a la medida de sus fuerzas (ibíd: 38).

Colón viajó, pues, porque contaba con todas esas certezas, que ya a otros navegantes de su tiempo les parecían descabelladas. Pero Colón quería para sí, dice Todorov, el título de descubridor: “Quiero ver y descubrir lo más que yo pudiere” dice en una carta del 19 de octubre de 1492 y el 31 de diciembre del mismo año escribe: “no quisiera partir hasta que hobiere (sic) visto toda aquella tierra que iba hacia el Leste (sic) y andada toda por la costa”. En 1501, en el *Libro de las profecías*, asegura: “De muy pequeña edad entré en la mar navegando y lo he continuado fasta oy. La misma arte inclina a quien le prosigue a desear de saber los secretos d'este mundo” (Todorov, 1987: 22-26).

Pero lo más trascendental para Colón son sus lecturas de textos de viaje. Quiere encontrar al Gran Khan, emperador de China, cuyo retrato ha leído en Marco Polo: “Tengo determinado de ir a la tierra firme y a la ciudad de Guisa y dar las cartas de vuestras altezas al Gran Can y pedir respuesta y venit con ella” (21.10.1492, cit. en Todorov, ibíd: 20). El almirante ha leído al veneciano y ha

<sup>283</sup> Es Bartolomé de las Casas quien en la *Historia de las Indias* asegura que Colón recibió cartas y mapas de Toscanelli, y se supone que también lo habría explicado así a Alfonso V de Portugal. Pero esas cartas no se conservan, tampoco el mapa, y muchos investigadores han dudado de que realmente hubieran existido.

<sup>284</sup> Un nombre que aludía, efectivamente, a la India, y las costas asiáticas orientales.



quedado maravillado por las noticias sobre las tierras de Catay, Mangi y el archipiélago de Japón, entonces llamado Cipango, ricas en oro y piedras preciosas. Es así como con todas las ideas preconcebidas que llevaba encima, entre los días 11 y 12 de octubre de 1942, Colón, al llegar a Guanahani (Bahamas) –que rebautizó como Santo Domingo–, tuvo la certeza de haber llegado a Asia, o más bien a los litorales del extremo oriente de la «Isla de la Tierra»:

Se trataba, es cierto, de sólo una isla pequeñita; pero de una isla, piensa, del nutrido archipiélago adyacente a las costas del *orbis terrarum* del que había escrito Marco Polo, isla a la cual, dice, venían los servidores del Gran Khan, emperador de China, para cosechar esclavos, y vecina, seguramente de la celeberrima Cipango (Japón), rica en oro y piedras preciosas [...] y mantuvo esa creencia a lo largo de toda su exploración, a pesar de que no comprobó nada de lo que esperaba [...] La rudeza y desnudez de los naturales pobladores, la terca ausencia de las ciudades y palacios que debía haber encontrado y que tan en vano buscó, la circunstancia que el oro sólo brillaba en el rumor de las falsas noticias que le daban los indígenas y el fracaso repetido en el intento de localizar, primero a Cipango y después al Gran Khan, en nada conmovieron su fe: había llegado a Asia, en Asia estaba y de Asia volvía, y de está convicción ya nada ni nadie lo hará retroceder hasta el día de su muerte (O’Gorman, 1977: 83-84).

Esta es la razón por la que O’Gorman asegura que los cuatro viajes de Colón no pueden llamarse viajes a América, sino a las Indias, porque la interpretación del pasado no puede tener efectos retroactivos, es decir: no pueden ser viajes a América porque entonces América todavía no existía<sup>285</sup> (ibíd: 79-80).

Lo cierto es que a Colón se le impuso como una verdad indiscutible el hecho de haber alcanzado su empresa asiática, y así, “en lugar de estar dispuesto a modificar su opinión de acuerdo con los datos revelados por la experiencia, se vio constreñido a ajustar esos datos de un modo favorable a aquella opinión mediante interpretaciones todo lo violentas o arbitrarias que fuera menester” (ibíd: 86). Así, cuando la información obtenida no le convenía, ponía en entredicho la calidad de sus informadores. Sobre Cuba dice, por ejemplo: “como ellos son gente bestial e piensan que todo el mundo es islas e non saben qué cosa sea tierra firme, ni tienen

---

<sup>285</sup> Para O’Gorman esa es una de las razones por las que a Colón no se le puede otorgar el título de descubridor de América, entre otras cosas por el hecho de que, según él, no se puede descubrir aquello que no se conoce, y Colón no tenía ninguna noticia de aquel continente, ni fue muy consciente de ello ni siquiera al final de sus viajes. Es como quien encuentra un pedazo de oro: debe saber qué es el oro para comprender la dimensión del descubrimiento, o como quien encuentra un papiro antiguo con un texto perdido de Aristóteles. No es el descubridor de ese texto perdido quien lo encuentra, sino el académico que lo interpreta y descubre que, en efecto, se trata de un texto perdido del filósofo (ibíd: 52).



letras ni memorias antiguas, nin se deleitan en otra cosa sino en comer y mujeres, dezían que era isla" (cit. en Todorov, 1987: 30).

Porque Colón es un caballero quijotesco, que se empeña en ver lo que quiere ver, no la realidad desbordante con la que se topa. Conocedor, como hemos dicho, del libro de Marco Polo –que anota cuidadosamente al margen y que le sirve de guía<sup>286</sup>– se empeña en ir encontrando, a cada paso, aquello que ha leído en el veneciano.

Si ve canoas navegando por ríos americanos, supone que es la corte del Gran Khan de la que Marco Polo decía que bajaba por los ríos de Cipango; si ve huellas, dice que son de grifos; cree que el oro *nace*, como referían otros textos de viaje; los indígenas, en su dialecto, le hablan de los *Caribas* para advertirte de los caníbales que habitan ciertas tierras cercanas y él quiere entender *Canibas*, es decir, gentes del Can (Khan), los que asocia a su vez con canes, hombres con cabeza de perro de los que hablaban también Marco Polo y Mandeville (esto último lo creía menos) (Todorov, op.cit: 38-39). Y aunque en su diario asegura que no entiende la lengua de los indios, igual da por comprendidos todos esos significados:

El 24 de octubre de 1492 escribe: "Oí de esta gente que (la isla de Cuba) era muy grande y de gran trato y había en ella oro y especerías y naos grandes, mercaderes." Lo que "oye", pues, es sencillamente un resumen de los libros de Marco Polo y de Pedro de Ailly. "Entendía el Almirante que allí venían naos del Gran Can, y grandes, y que de allí a tierra firme había jornada de diez días" (28.10. 28.10.1492). "Torno a decir como otras veces dije, que Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino (Todorov: ibídem).

Y si en sus cartas se refiere en numerosas ocasiones al oro, como un cazafortunas cualquiera obsesionado con el botín –que no era su caso<sup>287</sup>–, es porque sus corresponsales eran sus financiadores, los reyes de Castilla, y como explica Todorov, era necesario que los indicios de la presencia del oro se multiplicasen en cada página (a falta del oro mismo, que todavía no encontraba). El propio Colón lo reconoce explícitamente cuando alude, ya en tercer viaje, a la organización del primero; y cuenta que el oro era, en cierta forma, el señuelo para que los reyes aceptaran financiarlo (ibíd: 19).

<sup>286</sup> El original de la edición de Marco Polo anotada por Colón se conserva en la institución Colombina de Sevilla, junto con el resto de su biblioteca. Edición comercial: *El libro de Marco Polo: ejemplar anotado por Cristóbal Colón y que se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla*. Madrid, Testimonio Compañía Editorial. Traducción y estudios de Juan Gil.

<sup>287</sup> Vid. Supra. Nota 282.



Pero aparte de querer alcanzar las tierras asiáticas, de enriquecerse y alcanzar títulos nobiliarios, otro de sus objetivos es abrir los caminos de expansión del cristianismo en las tierras del Khan, algo en lo que también actúa influido por Marco Polo. El veneciano, en las primeras páginas de su *Libro de las Maravillas*, alude al hecho de que su padre y su tío habían viajado a Occidente, desde las tierras del Khan, en una embajada que pretendía (como vimos en el capítulo anterior), que el papa le enviara misioneros de la fe de Cristo. Y así lo explicó Colón en una carta que envió a la Santa Sede, al papa Alejandro VI, en 1502, aludiendo a los motivos religiosos que movían su expedición.

Porque Colón era un hombre piadoso, se consideraba elegido y en misión divina. No navegaba en domingo, se ponía de rodillas en oración cuando le traían oro o piedras preciosas (Cf. Todorov 20-21) y su realidad estaba poderosamente influida, además de los libros de viaje, por la *Biblia*, *El libro de Esdras* y el *Apocalipsis* –de ahí también su deseo de evangelización de Oriente–. En sus textos también aludía a San Agustín, San Ambrosio y a historiadores como Plinio, lecturas que, todas ellas, influyeron en las conclusiones que el almirante trajo a España tras sus viajes, teorías que suscitaron duda, aunque no rechazo, porque muchas de ellas, como los seres maravillosos, por ejemplo, eran nociones válidas todavía a finales del siglo XV.

Pero a Colón se le piden pruebas de que efectivamente ha alcanzado tierras asiáticas, las que el almirante ni con su tercer viaje consigue aportar<sup>288</sup>, y aunque la realidad le va obligando cada vez más a concluir que aquella masa de tierra no es en realidad Asia sino una tierra continental independiente, Colón se resiste a aceptarlo, incluso cuando ya sus conclusiones no están en consonancia con las ideas de Tolomeo y Marco Polo, geografías que, como dice O'Gorman, él había ido a aumentar y corregir (ibíd: 105). Y por eso optó por una solución que resultó más descabellada todavía para abrir la posibilidad de que, en efecto, fueran tierras distintas, movido también por sus convicciones cristianas: apoyándose en los textos

---

<sup>288</sup> Se le piden pruebas, entre otras demostrar que no se trata de un archipiélago sino de una masa continental: Asia. En su segundo viaje, en el que llegó a Cuba, volvió con la misma convicción del primero. No rodeó la isla de Cuba, y la longitud de su costa le hizo asegurar que era parte de la tierra continental. Pocos se dejaron seducir por esa idea, pero Colón la siguió afirmando con plena seguridad, incluso tras en su tercer viaje, donde en efecto sí llegó a los litorales suramericanos (O'Gorman, op.cit: 92).



de San Juan e Isaías, que hablaban de “un cielo nuevo y una nueva tierra”<sup>289</sup>, y en los escritos de Ailly sobre el paraíso terrenal, concluye que:

“Aquella tierra es adonde está el Paraíso Terrenal” que según común opinión “está en el fin de oriente”, la región donde él ha estado y empieza a concebirse a sí mismo como el mensajero elegido por Dios para revelar esas tierras hasta entonces desconocidas” (O’Gorman, *ibíd*: 106).

No es tema de esta tesis narrar el desarrollo del proceso del descubrimiento –o «invención»– que Colón hace de América. Y si hemos narrado todo ese proceso mental del almirante en sus viajes en busca de la ruta atlántica a la India es para decir dos cosas que atañen a los textos en los que dejó noticia de su hazaña: que no sólo Colón fue el típico viajero que viaja para reconocer y no para ver, para constatar y dar cuenta de lo que se supone que hay en un lugar y no lo que realmente ve (igual que un turista que va hoy a París a ver la torre Eiffel), sino que su relato (su *Diario* y sus cartas, básicamente) está marcado no sólo por el intertexto –la presencia de Marco Polo, d’Ailly y demás<sup>290</sup>– sino por un imaginario fantástico que determina el texto que escribe, igual que sucedía en la Edad Media y más atrás, en los tiempos de Herodoto. Con lo cual no se trata de si es falsedad lo que narra, sino que aquella belleza deslumbrante, aquella exuberancia, le desbordan, como ha pasado siempre a los viajeros. Y la manera que tiene de explicarse a sí mismo y a los demás lo que ha visto es haciendo lo que hace la narración desde los tiempos del mito: intentar aprehender la realidad a través de la amalgama entre la verdad y la ficción, lo cual no resta veracidad a lo narrado sino que lo complementa. Es decir, los elementos imaginarios funcionan de un modo tal que demuestran que quien escribe quiere informar, explicar lo que ve, no hacer literatura. Concretamente en el caso de Colón, dice Joaquín Roy:

A pesar de que algunos críticos se refieren a las obras del genovés con ditirambos estéticos, son exagerados los intentos de resaltar el tono o la estructura literaria en lo que para la intención del autor nunca existió como creación literaria. Y aunque la historia futura se haya basado en estos escritos como documentos de investigación, Colón tampoco estaba escribiendo un tratado de historia. Y a pesar de que se repiten las referencias a la dimensión estética, se deja entrever lo pertinente: “Inventariaba: inventario de riquezas (más futuras que presentes).

<sup>289</sup> CF. Carta de Colón a Doña Juana de la Torre, fechada en 1500. (cit. en O’Gorman, *ibíd*: 110).

<sup>290</sup> Es posible formular la hipótesis de que nunca un libro de viaje (el de Marco Polo) ha sido tan determinante en un suceso histórico que cambia la humanidad. Es como si dijéramos que el hombre fue a la luna sólo movido por las ideas consignadas en el relato de Julio Verne.



Colón observaba pormenores; y aún, al leerlo, sentimos a veces el placer estético que siempre nos comunican los testigos de algo remoto y asombroso (Roy: 2000: 81-82).

Porque Colón no era un empirista. Sus argumentos fueron apriorísticos<sup>291</sup>, de autoridad (de ahí que se remita permanentemente a los libros y los textos sagrados, razón por la que Todorov lo califica de hermeneuta), algo que condiciona, necesariamente, la información que transmite. "Sabe de antemano lo que va a encontrar. Su experiencia concreta está ahí para ilustrar una verdad que posee, no para ser interrogada, según las reglas preestablecidas, con vistas a una búsqueda de la verdad" (Todorov, op.cit: 26). Pero como también reconoce Todorov, Colón, más que por las ganancias o el descubrimiento, parece estar sometido a un objetivo, que es el relato de viaje:

Diríase que Colón ha emprendido todo eso para poder hacer relatos inauditos, como Ulises; pero ¿acaso no es el mismo relato de viaje el punto de partida, y no sólo el punto de llegada, de un nuevo viaje? ¿Acaso Colón mismo no partió porque había leído el relato de Marco Polo? (1987: 23).

Es así. Su narración comienza antes de partir, la misma que se repite prácticamente idéntica al volver, precisamente por su condición de hermeneuta (o simplemente de viajero, que recurre al intertexto como todos). Y por eso los reyes de Castilla ya conocían lo que Colón iba a encontrar antes de que el almirante relatase sus primeras historias a la vuelta de sus viajes. En una carta de octubre de 1494, así lo dice Isabel la Católica: "Todo lo que al principio nos dijistes que se podría alcanzar, por la mayor parte todo ha salido cierto, como si lo hobiéades visto antes que nos lo dijésedes" (cit. en Todorov, 1987: 31).

Eso significa que lo que hace Colón, pues, es reproducir unas cuantas supersticiones y creencias, no tanto descubrir un nuevo mundo, una posibilidad que

---

<sup>291</sup> Tanto O'Gorman como Todorov atribuyen ese carácter de nociones *a priori* de los descubrimientos de Colón, tanto que O'Gorman afirma, en su famoso libro *La invención de América*, que Colón realmente no descubrió nada, porque lo que hizo fue ajustar lo que veía a la realidad que tenía en la cabeza: "concibió la existencia de un nuevo mundo no porque lo hubiera comprobado empíricamente, sino porque así lo exigía la idea previa de que esa masa de tierra era el extremo oriental asiático de la tierra". Para el mexicano, por eso, el descubridor es Vespucio, que viajó con el objetivo de dar la vuelta al mundo y localizar el acceso marítimo empleado por Marco Polo para pasar al Océano Índico y lo que encontró, al navegar el litoral americano hacia el sur, fue que aquella tierra se extendía hasta la región Antártida. Esta y otras razones le llevaron a concluir que, en efecto, aquello se trataba de una masa de tierra continental separada de Asia, lo que comunicó en su carta conocida como *Lettera* y por la que luego los académicos de Saint-Dié le otorgarían el título de descubridor de América y darían a esa tierra su nombre a través del célebre folleto *Cosmographiae Introductio* (O'Gorman : 117, 126-135).



empieza a aceptar apenas tras su tercer viaje, de cuatro que hizo. Pero tampoco hay que restarle todo el mérito, y ni siquiera una parte, al valor informativo de sus textos: Colón también describió en su diario las escenas naturales que encontró, se detuvo para observar y describir las tortugas en Cabo Verde, el combate entre un mono y un pecarí, las plantas y los animales. Como explica Todorov, mientras Pinzón, el comandante de otra de las carabelas, está empeñado buscando el oro, Colón está escribiendo, describiendo, componiendo sus diarios y sus cartas de viaje.

Puede que Colón crea en las sirenas, en los cíclopes y en los hombres con cola, que también asegura haber encontrado<sup>292</sup>, pero buena parte de sus textos también tienen que ver con la descripción de la naturaleza, de la fauna y de la flora que encuentra, de los hombres y de las tierras, aunque lo haga, como dice Todorov, de una forma superlativa. Hay cosas que son las más hermosas que él ha visto jamás, ninguna tierra es tan hermosa, los árboles son tan verdes que ya no son verdes sino "prietas de verdura". Sabía que aquello podía resultar inverosímil, pero asume el riesgo porque no puede actuar de otra manera, y dice que de ello cuenta sólo la verdad (ibíd: 32-33).

A donde queremos llegar con todo esto es a que, a pesar de exagerar, ubicar seres maravillosos en «Las Indias» e incluso confundir esas tierras con las costas asiáticas o con el paraíso, Colón se comporta en todo momento como un informador, un reportero que pretende dar cuenta a sus contemporáneos de realidades que ellos desconocen, tal como lo hicieran Herodoto o Marco Polo, que tanta injerencia tuvo en el almirante. Sus fantasías no responden, por eso, a deseos de desinformar o de hacer literatura con sus escritos, sino lo contrario, traducir, de la manera más ajustada a las realidades de su época, aquello que creía ver, y que veía, aunque nosotros ahora sepamos que unas cuantas cosas que vio no pudieron haber existido ante los ojos del marinero.

Porque la importancia de sus textos de viaje radica también en su función motora, de impulso para todos aquellos que quisieron, como él, ir hasta allí para ver lo que él había visto y relatarlo. Fue el caso de Américo Vespucio, que terminó por ganarse los honores de descubridor de América y bautizar el continente, quien en

---

<sup>292</sup> "Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros" (Diario, 4.11.1492). "El día pasado, cuando el Almirante iba al Río de Oro, dijo que vio tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan" (9.1.1493) (cit. en Todorov, 1987: 24). Esas sirenas que veía eran, en realidad, manatíes.



una carta a Lorenzo de Médici, su mecenas, para darle cuentas de su exploración atlántica, no sólo le da las claves del descubrimiento de aquella masa de dimensiones continentales, sino que le indica que ha tomado nota de todo aquello que en aquel hemisferio es llamativo y digno de reparo porque tiene el proyecto de escribir un libro con el relato de sus viajes (O'Gorman, *ibíd*: 123). Algo que en efecto hace en textos como *Mundus Novus* y *Quatuor Navigationes*.

Es así como entramos de lleno en el terreno de las que se conocen como *Crónicas de Indias*, siendo las de Colón y Vespucio pioneras y referentes del que luego será un género extendido entre los conquistadores y exploradores del nuevo continente.

Y de nuevo Todorov, esta vez en su libro *Las morales de la historia*, nos da las pistas para comprender las diferencias entre estos dos narradores: Colón tiene, en primer lugar, un narratorio definido, los reyes de España. El propósito de sus textos es convencerles de la riqueza de las tierras encontradas y financiar nuevas expediciones: "se trata pues de cartas-instrumentos, cartas utilitarias". Vespucio, por el contrario, viaja para alcanzar la gloria, no el dinero, y escribe para "perpetuar la gloria de mi nombre", para "la honra de mi vejez"; sus cartas pretenden, antes que nada, deslumbrar a sus amigos de Florencia, distraerlos y encantarlos, y se traducen al latín para que el público cultivado de toda Europa "pueda saber cuantas cosas maravillosas se descubren cada día" (Todorov, 1993: 133-136).

"Colón escribe documentos; Américo, literatura". El italiano procura distraer más que entablar nuevas expediciones, y quiere ganarse lectores. De ahí la preocupación por la claridad en la exposición. Así, cuando trata de la cosmografía, materia en la que su lector corre el riesgo de no estar muy instruido, se explica dos veces: "A fin de que podáis comprender más claramente", dice, y añade incluso un pequeño diagrama. Américo, como narrador experimentado, atrae al lector con las promesas de lo que seguirá: "En este viaje vi cosas que son verdaderas maravillas, como Vuestra Magnificencia verá" (*ibídem*).

Todorov profundiza en lo muy distintos que son Américo y Colón. El almirante describe a los indios desnudos, temerosos, sin religión y a veces caníbales. El italiano, partiendo de los mismos elementos, asocia su desnudez a su ausencia de religión, y refiere su poca agresividad e indiferencia por la propiedad, produciendo la imagen moderna del buen salvaje. "Américo es la fuente primera de Tomas Moro,



de Montaigne, así como de otros innumerables autores primitivistas". Colón, sobre el canibalismo, hacía el relato de oídas (aun cuando no entendía ni una palabra de la lengua de los indios). Américo se extiende en amplios comentarios, llenos de anécdotas, de color, pintorescos sobre los caníbales. Y mientras Colón alude casi de forma taxativa a la sexualidad de los indios, Américo, hábil narrador, se introduce en el campo de la sexualidad desatando su imaginación, describe escenas y con ellas entretiene a sus lectores (hombres europeos), como cuando dice que muerden el pene de sus parejas y entonces el miembro crece hasta alcanzar proporciones increíbles, de forma que al final estalla (Todorov, *ibídem*).

Américo es un erudito y cita autores antiguos y modernos como Plinio, Dante, Petrarca, los epicúreos, estoicos y otros filósofos, mientras que Colón tan sólo tiene en mente los textos cristianos y los relatos maravillosos de Marco Polo o del cardenal d'Ailly. Colón es un hombre de la Edad Media, Américo del Renacimiento, concluye Todorov (1993: 134-136). Y esto es importante para nosotros porque evidencia de qué manera los libros de viaje van siguiendo una estela evolutiva en la que la época determinará la aproximación al dato que hace el viajero-escritor, y ya sabemos que en la Edad Media aquellos libros eran especialmente propensos a los *mirabilias*, -esa estela la sigue Colón-, y en el Renacimiento posterior habrá más de lo mismo. La tradición de viajeros mentirosos (al tiempo que informadores) será una constante muy marcada, como iremos viendo, hasta bien entrado el siglo XIX.

Y cuando hablamos de Américo y Colón estamos, aunque se intenten establecer profundas diferencias, simplemente ante dos tipos de narradores de viaje: uno que se preocupa por la información (aunque a veces fabule -Colón-) y otro que se inclina por la fantasía (aunque entre esa fantasía informe también -Vespucio-). Pero en ambos casos la información es fundamental y premeditada: su idea, como cronistas de un suceso extraordinario, es narrar a sus contemporáneos ese hecho sin igual, informando de lo que allí se ve y haciendo pasar esa narración como realidad. Para ellos la verosimilitud es el factor determinante, verosimilitud que determina la época, entre otros factores. Por ejemplo, como hemos visto en Colón, éste temía ser acusado de magnificador porque hablaba en superlativos sobre la exuberancia y la belleza que encontraba en América, no así cuando hablaba de sirenas o del paraíso terrenal, porque sabía que aquellas eran ideas aceptadas en su tiempo, empezando por él mismo. Así que, pese a su fábula, Colón quería informar.



E incluso Vespucio, que se permite la fabulación premeditada y la fantasía, en el preámbulo de sus *Navigaciones* asegura que escribe de "cosas no mencionadas ni por los antiguos ni por los modernos escritores" y aclara, más adelante, que su deseo es comunicar lo que ha visto "en diversas regiones del mundo" en los viajes que emprendió con el objeto de "descubrir nuevas tierras", haciendo de ella una narración prolija en imaginación pero también llena de interesantísimos datos y noticias acerca de la riqueza de la América recién descubierta, su flora, fauna y habitantes (O'Gorman, op.cit: 132-133). También el deseo de Vespucio es informar de lo que ha visto, aunque para ello intente seducir a sus lectores con anécdotas coloridas. No es el primero en hacerlo: ya explicamos antes que Herodoto y sus contemporáneos lo hacían también. El griego hablaba de los raptos de mujeres para enganchar, el italiano de la vida sexual de los indios.

Otra hipótesis es posible en el caso de Vespucio: puede ser que él no hubiera escrito sus textos tal como los conocemos hoy, y no pocos historiadores han dudado de la autenticidad de su relato. Es decir, quizá no fuera él el autor, por la incompatibilidad que existe entre sus cartas manuscritas y las publicadas, siendo así que solo serían auténticos los manuscritos, mientras que *Mundus Novus* y *Quatuor Navigaciones* serían falsificaciones que podrían ser obra de florentinos doctos que habrían utilizado las cartas de Américo para hacer literatura "instructiva y didáctica" (Todorov, 1993: 140). Con lo cual pasan dos cosas: por un lado, estaríamos ante un caso como el de Marco Polo, cuyas fabulaciones se atribuyen a su escribano<sup>293</sup>, Rustichello de Pisa, y el de Vespucio seguiría siendo un propósito informador, como el mismo apostilla en su prefacio cuando dice: "lo que me lleva a coger la pluma es "la confianza que tengo en la verdad de lo que escribo". Por otra parte, en caso de ser ciertas las falsificaciones de los doctos florentinos, el carácter utilitario e informativo del texto de viaje no varía, puesto que su función, más allá del entretenimiento, tiene que ver con la divulgación del saber, la ciencia o la moral, disfrazadas todas ellas de accidentados periplos de marineros. Muchos años después, será el caso de Defoe, de Julio Verne y ya había sido el de Dante, que

---

<sup>293</sup> Y tampoco hay que olvidar que el Diario de Colón, si bien fue escrito por él mismo, fue transcrito por Bartolomé de las Casas, a quien se ha acusado no pocas veces de hacer apología del almirante y contrapropaganda de Vespucio. También es posible que en el proceso de aquella transcripción los datos consignados por el almirante fueran falsificados en función de los preceptos morales del sacerdote o de su visión particular de los hechos, que luego consignaría en su conocida *Historia de las Indias*.



escribieron textos con pretensiones didácticas, morales o edificantes. Y si hubiera sido Vespucio el autor de sus invenciones, tampoco eso tiene consecuencias en el carácter de su texto, porque como explica Todorov, no cabe ninguna duda de que fue un personaje-narrador, no tanto como Colón, sino como Simbad y Ulises, protagonista de maravillosas aventuras. En últimas, un escritor viajero que no distaría tanto de Colón en cuanto ambos dieron cuenta, entre la realidad y la fantasía, de lo que habían visto.

O sea que de nuevo, en esta investigación, nos es igual si en la narración, que parte del viaje como hecho informativo, se mezcla la imaginación, porque ésta es una consecuencia, no punto de partida, que es la información. Como informativas pretendieron serán también las *crónicas* y *relaciones* que se producirían a partir del descubrimiento de Vespucio y Colón, y de sus consiguientes escritos.

#### 3.2.4.2 Las crónicas de Indias

Empezamos por un desacuerdo: cuando investigadores como Susana Rotker o Jorge Carrión niegan a la crónica de Indias su trascendencia en el origen de la *Crónica* como género periodístico y con él de fenómenos como la crónica latinoamericana actual, creemos que en ello hay un equívoco. Básicamente su argumento es:

Mucho se ha repetido que la Crónica de Indias es el gran precedente de la crónica contemporánea de América Latina, pero lo cierto es que esos híbridos de los libros de viajes a lugares maravillosos, las crónicas de las cruzadas y los textos del humanismo italiano, fueron escritos por sujetos imperiales que relataban la conquista y la colonia con la voluntad de justificar sus intereses y sus atropellos. Muchos cronistas de Indias, de hecho, lo eran oficialmente –como sus contemporáneos de Castilla. Y todavía hoy existe la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales, que alienta la escritura de discurso histórico, ajena a la deriva del periodismo narrativo. Por supuesto, muchos de aquellos textos de los siglos XVI y XVII poseen un alto nivel literario y, sobre todo, evidencian el conflicto entre la retórica del Barroco y la humanidad, la geografía, la flora, la fauna o la arquitectura del Nuevo Mundo (Hernán Cortés llama «mezquitas» a los templos aztecas). Es decir, son crónicas porque utilizan el lenguaje literario para describir el presente conflictivo, pero todavía están más cerca de la historia antigua que del futuro periodismo (Carrión, op.cit: 20-21).

No estamos de acuerdo. El primer error está en afirmar de que los cronistas de Indias eran historiadores a sueldo de la Corona Española, una institución que sólo



se creó oficialmente en 1526, cuando ya habían pasado casi cuarenta años de los primeros viajes de Colón y Vespucio a América, y de sus respectivas relaciones que, ya hemos dicho, tienen mucho que ver su deseo de informar y, por ello, con lo que hoy entendemos por periodismo narrativo. Como insiste en este sentido Joaquín Roy sobre el almirante:

Colón no recopila datos para mandarlos a los monarcas en un estallido. El Almirante (que no era historiador ni poeta) se desdobra en periodista [...] Se trata de un escrito de un hombre que viaja y que informa acerca de lo que ve a sus compatriotas que se han quedado en el terruño original. Es, fundamentalmente, lo que más tarde, con el paso de los años, hará el corresponsal en el extranjero [...] el periodismo básico se destaca desde las líneas de su diario [...] Nada hay de superfluo allí: están todos los datos necesarios para que el lector pueda ubicarlos en cualquier momento (op.cit: 82-83).

También lo explica Acosta Montoro:

Cuando Colón entró en la ría del Tajo de vuelta de las Indias descubiertas, se puso a relatar el acontecimiento, descubridor-comunicante, y logró una obra maestra en su género, superior a los *Viajes* de Marco Polo, por la trascendencia y la veracidad del relato. Colón hizo de informador perfecto, ya que unió a la importancia de las noticias que daba la adecuada redacción, sin que faltara en su trabajo ninguna de las famosas preguntas escolásticas que componen el conjunto nuclear de la noticia (op.cit: 172).

"Tal es la fidelidad de las descripciones de Colón, y tan detallada y gráfica su información, que incluso le permitirían identificar el paisaje a cualquier persona que hubiese leído el texto o que hubiera estado ahí con anterioridad", dice Blanca López de Mariscal (2006a: 140). "Colón se proponía simplemente informar, echando mano de los recursos más inmediatos para hacerlo" (Mignolo cit. en González Boixo, 1999: 236).

Por ello se le suele otorgar al almirante el título de primer reportero<sup>294</sup> americano, y aunque resulta reiterativo que cada vez que hablamos de un viajero a éste se le atribuye alguna «paternidad», no deja de ser significativo que justamente sean siempre viajeros los padres de disciplinas narrativas e interpretativas como la crónica, el reportaje, la historia, la antropología y la geografía. Sea como sea, es muy posible que ese cargo de primer reportero sea cierto, puesto que Colón, como lector de Marco Polo, y habiendo partido de la base de que el veneciano era un

---

<sup>294</sup> "El gran descubridor es el primer reportero de los acontecimientos y escenas del Nuevo Mundo, que relata y describe en sus diarios y cartas" (Holt, cit. en Roy, *ibídem*).



informador de datos reales –tanto que los utilizó como guía– es probable que intentara imitarle, no sólo como viajero sino como escritor, y en ese sentido se esmeraría por contar la verdad, tal como hizo.

Pero volvamos al equívoco que mencionábamos unos párrafos atrás. Se duda de la influencia de estos textos en los orígenes la crónica como género informativo, apelando al carácter supuestamente oficial de los informadores, diciendo que éstos eran escritores interesados en justificar sus atropellos o indicando que su discurso tenía un carácter más cercano a la historiografía que a la narración periodística de información. Refutaremos a continuación esos tres argumentos.

Lo primero que hay que decir al respecto es que tras el tercer viaje del almirante, cuando se confirmó el hallazgo de una nueva tierra hasta entonces desconocida<sup>295</sup> (y que se bautizó inicialmente como *tierra de Paria*), la Corona levantó el monopolio de los viajes que tenía Colón y autorizó la exploración a otros navegantes y empresarios. De este modo comienzan a viajar a América los que son ahora conocidos marineros y descubridores de regiones y estrechos, personajes como Alonso de Ojeda (que dio nombre a Venezuela), Rodrigo de Bastidas (fundador de Cartagena y Santa Marta), Juan de la Cosa (el dibujante del mapa más antiguo del continente) y otros tantos.

Pero los cronistas oficiales, insistimos, todavía tardarán en aparecer, y lo harán en principio, básicamente, para poner en orden las ideas sobre lo que había sido, en la última década del siglo XV, toda la trama del descubrimiento. Pero como explica José Carlos González Boixo, no se puede olvidar que en aquel momento el término *crónica*, y por ende el de *cronista*, se refieren a la escritura histórica tal y como se concebía en la Edad Media (1999: 227 y ss.).

---

<sup>295</sup> El historiador inglés Gavin Menzies asegura que el marinero chino Zheng He estuvo en tierras americanas antes que Cristóbal Colón, posiblemente en 1421, de acuerdo con las tesis de su libro *1421: El año en que China descubrió el Nuevo Mundo* (Debate, 2004). Menzies, sin embargo, es un historiador polémico que ha suscitado amplio debate en el mundo editorial, también por su controvertida teoría de que fueron los chinos quienes trajeron a Europa el Renacimiento (*1434: El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*, Editorial Debate, 2009). La Revista *Life* destaca a este marinero chino entre las 100 personas más importantes del Milenio –básicamente por haber sido, posiblemente, “el más grande viajero chino” y por su contribución en la consolidación del poderío de su país en el siglo XV–. En la lista se mencionan también no pocos viajeros, entre ellos Linneo, Jacques Cousteau, Ibn Khaldun, Colón, Magallanes, Darwin, Santo Tomás, Vasco Da Gama, Hernán Cortés, Ibn Battuta, Marco Polo, Mateo Ricci y Linneo, además de personajes como Rousseau, Dante y Locke, tres defensores y escritores de viaje.



Recordemos que los relatos de viaje llevaban entonces asociado el término *relaciones*, que es un término que se ajusta muy bien a lo que realmente hace el cronista –y de ahí que algunos cronistas de indias lo emplearan– a los textos que escribe un viajero sobre el sitio que visita. Es decir, que desde un primer momento, la crónica se malentendió como la narración de la historia, asumiendo su acepción más elemental de relato cronológico ubicado en el tiempo y en el espacio y relacionada con los escritores a sueldo de la Corona.

Las obras de los cronistas oficiales sólo son una mínima parte del conjunto de obras de carácter histórico que agrupamos bajo la denominación de «crónicas de Indias». Si en pureza terminológica el título de «cronistas» les corresponde a estos autores en razón de su cargo oficial, la generalización de su uso al resto de historiadores de Indias se observa ya desde las primeras obras del siglo XVI. Vaciado semánticamente de su significado medieval, la «crónica de Indias» equivale a «historia» o «relación». Así, es fácil observar ya desde los primeros cronistas la utilización indistinta de estos términos al referirse a sus obras. Desde un punto de vista técnico, la denominación «historiografía indiana» es la más correcta (González Boixo, *ibíd*: 229).

«Historiografía indiana» –y no crónica de Indias– fue lo que hicieron personajes como Pedro Mártir de Anglería (cronista de la Corona, no «de Indias»), Gonzalo Fernández de Oviedo (primer cronista oficial de Indias<sup>296</sup>), Francisco López de Gómara, Pedro de Valencia<sup>297</sup>, Fernando Colón (hijo del almirante), Bartolomé de las Casas, Martín Fernández de Navarrete, Bernardino Sahagún, Juan Ginés de

---

<sup>296</sup> Oficialmente el primer cronista que ostenta el título es el escritor fray Antonio de Guevara, que ya era «cronista de Castilla». Pero como dice González Boixo, no se tienen noticias de que, en función de este cargo, escribiese obra alguna (*ibíd*: 228).

<sup>297</sup> No estamos de acuerdo con el título de periodista que a este historiador le otorga Rivas Nieto cuando dice: “sus informaciones son completísimas, como las de un periodista de mesa que transforma la información bruta en análisis, estudio e interpretación para darle sentido” (*op.cit*: 137-138). Si esto es así, a todos los historiadores habría que darles el título de periodistas. La información en bruto evidentemente debe ser transformada en análisis e interpretación por parte del historiador, pero eso, como es obvio, no lo hace periodista. Esto se puede aplicar a todos los autores-historiadores que mal se han denominado cronistas de Indias, cuando es claro que se diferencian, entre ellos, claramente dos grupos: los historiadores y los viajeros que dieron testimonio. Y por eso mismo tampoco podemos estar de acuerdo con Belenguer cuando dice que “se puede aceptar que cualquier crónica que poseyera noticias sobre el Nuevo Mundo, que contara acontecimientos relativamente recientes, y que fuera publicada como suelto u hoja volandera impresa, con la intención de llegar a un público «contemporáneo» al redactor, reunía ciertas características periodísticas. Otra cosa distinta es que años después se recopilaran en libros y pasarán a tener una función válida para la Historia” (*op.cit*. 72). Nos parece una interpretación equivocada (También Céspedes del Castillo sitúa a Pedro Mártir cerca del periodismo). Aún así, los textos de historia de Mártir, cuando responden a viajes hechos personalmente por el escritor, sí cumplen con la condición informativa del texto de viaje, en tanto que la historia tiene ese mismo propósito. No dejan pues de ser textos de viaje informativos.



Sepúlveda, José de Acosta<sup>298</sup> y Antonio de Herrera, entre muchos otros, todos ellos queriendo explicar, en sus libros, las que fueron las hazañas de Colón hasta llegar a América y otros momentos trascendentales de la conquista. Los suyos son libros que entran, básicamente, en la categoría de la historia, al ser reconstrucciones de hechos pasados que pretenden su explicación. Y aunque algunos de ellos fueron, en efecto, viajeros en América, los libros que escriben nada tienen que ver con el relato y sí con la historiografía, por eso no profundizamos en ellos aquí y creemos que ya es hora de diferenciarlos de los verdaderos cronistas de Indias, que son los escritores viajeros. Porque los cronistas se comportan al modo de Herodoto, que escribe de forma paralela al desarrollo de los acontecimientos y entrevista gentes que pueden ser útiles en su narración. Los historiadores, por el contrario, son escritores de archivo, casi ninguno viajó al sitio del que escribían la historia, y los que entre ellos ostentan el título de cronistas oficiales, como Fernández de Oviedo, tenían acceso a los archivos, a la documentación oficial y podían, igualmente, exigir informes particulares que considerasen convenientes a fin de redactar sus *crónicas*<sup>299</sup> (González Boixo, *ibídem*). Como explica Céspedes del Castillo:

Los cronistas viven en el espíritu de los acontecimientos que describen y pertenecen a él; el historiador vive fuera de ese ámbito [...] y trata de penetrar en él y reconstruirlo, pero con un espíritu distinto de los hechos que narra. Los cronistas son los ojos y el corazón de la Historia, escriben puras narraciones de sucesos sin pretender alcanzar explicaciones reflexivas. Les caracteriza su parcialidad, apasionamiento, su profunda religiosidad y su arrogante etnocentrismo, sin que aspiren a la imparcialidad que ansía la Historia (Céspedes del Castillo, 1999: 102).

Por eso consideramos que, por el contrario, sí son viajeros y cronistas –ya no en el sentido medieval del término sino en el que tiene que ver con la información narrativa de la realidad<sup>300</sup> (el que se acerca al concepto medieval de las *relaciones*)– todos aquellos que, a título personal, y ya no por encargo de la Corona española o por pretensión histórica, escribieron relatos sobre su experiencia americana en los tiempos de las primeras exploraciones y conquistas; cartas y relaciones que tenían

---

<sup>298</sup> Su *Historia natural y moral de las Indias*, que aparece a finales del siglo (1590), fue rápidamente traducida al francés, inglés y otros idiomas, y fue probablemente la que leyeron Francis Bacon y sus contemporáneos fuera de España (Adams, *op.cit*: 54).

<sup>299</sup> El subrayado es nuestro para indicar que aquellos textos no son exactamente crónica, sino más bien historia.

<sup>300</sup> Vid. Supra. Capítulo 3.1.2.1: *Crónica literaria, crónica viajera*.



por objetivo informar sobre la novedad del nuevo continente y los acontecimientos que allí estaban teniendo lugar. Hablamos de personajes como Hernán Cortés, Diego Durán, Bernal Díaz del Castillo, Alfonso de Alburquerque y Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quienes por sus métodos y estilo, junto con Colón y Vesputio, sí que pueden ubicarse en los orígenes de la actual crónica latinoamericana, y también de lo que algunos teóricos denominan *proto o paleoperiodismo*, además de ser antecedente del primer periodismo que luego se hará en América, un periodismo epistolar de un lado y otro del Atlántico que traería noticias de España a las colonias (y al contrario). Por eso es a los cronistas testimoniales de Indias a quienes se ajusta la afirmación de que sus textos son el antecedente, también, de la crónica como género informativo:

La crónicas de viajes de Indias tenían un potencial informativo y publicitario considerable, [...] son un fenómeno periodístico y deben ser incluidas entre las más relevantes y significativas manifestaciones *paleoperiodísticas* [...] su función principal consistió en comunicar noticias que el cronista -y todo el mundo- consideraban de excepcional importancia [...] El impacto informativo fue inigualable (Bernal, op.cit: 78-79).

Como bien queda indicado, son crónicas *de viaje*. Y eso es más que una pista para separar a los autores de archivo y historia de los autores testimoniales, cuyos textos sí que se acercan al carácter informativo del que venimos hablando. Y no por nada los títulos de los historiadores dejan bastante claro su propósito: *Historia de las Indias* (de las Casas), *Historia General* (Gómara), *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra-Firme del Mar Océano* (Herrera), por citar algunos ejemplos. Y aunque Bernal Díaz del Castillo titula también su obra *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, la biografía del autor y el contenido de su obra hacen pensar que ésta debió llamarse más bien *Crónica verdadera*, al ser un relato vivido, subjetivo, colorista, que se acerca a las relaciones de Colón y que narra un protagonista que, como conquistador y viajero, ha vivido en su propia piel y junto a Hernán Cortés, la conquista de México y las batallas que llevaron a la desaparición de las culturas indígenas mesoamericanas. Bernal lo vivió y por eso quiso luego dar testimonio, en parte también, como Jenofonte, no sólo para informar sino para reivindicar su papel y el de sus compañeros en la conquista centroamericana, méritos que gracias a los textos del historiador Gómara, se estaba llevando sólo Cortés. Así lo deja ver en sus primeras líneas:



También van declarados los borrones, y escritos viciosos en un libro de Francisco López de Gómara, que no solamente va errado en lo que escribió de la Nueva España, sino que también hizo errar a otros famosos historiadores que siguieron su historia. Y a esta causa, digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, y que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y rencuentros de guerra; y no son cuentos viejos, ni Historias de Romanos de más de setecientos años, porque a manera de decir, ayer pasó lo que verán en mi historia [...] Lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré, con la ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer ni una parte ni otra (2012: 19).

Como Díaz del Castillo, también Hernán Cortés y Cabeza de Vaca escribirán las relaciones de sus viajes tras su experiencia americana, con todos los matices subjetivos que aquella vivencia conllevaba (y también los intereses personales que cada uno tenía al enviar su relación al Rey Carlos V). De cualquier modo, son informadores más que historiadores: el pasado les importa mucho menos que el presente, y su estilo está inspirado en los modos de Colón, que a su vez aprendió de Marco Polo.

Pero es Cabeza de Vaca quien escribe, en nuestra opinión, una de las crónicas más personales, emocionantes y menos, digamos, en tono solemne y oficial. Recordemos que para 1527, que es cuando emprende su viaje a Norteamérica, aquellas tierras ya están llenas de españoles buscando la tierra prometida, pero él, en su vivencia, lo que encuentra son huracanes, enfermedades, naufragios y flechas de indios que están a punto de matarle. Durante diez años, por circunstancias que no viene a cuento relatar aquí, este español de Jerez cruza casi todo el norte del continente, desnudo y viviendo al modo de los indios<sup>301</sup>, en un recorrido que según sus cálculos había sido de 2000 leguas, lo que hoy equivaldría a unos once mil kilómetros. Todo esto lo relató en sus *Naufragios*, escritos al volver a España, en relación destinada a Carlos V, no tanto por con pretensiones económicas o literarias, como para que la Corona pudiera tener así información etnográfica detallada y al milímetro de aquellas feraces tierras norteamericanas, de su fauna y flora –árboles gigantescos–, sus ríos –el Mississippi, el Colorado–, el clima y las costumbres de los indios (2001, Edición Trinidad Barrera).

---

<sup>301</sup> Dice Silva que Cabeza de Vaca no sólo conoció al *otro*, sino que se transformó en el otro. Y volvió más sabio. Esto nos remite al tema de la alteridad que mencionamos en el capítulo 2.2.3.3 de esta investigación, donde explicábamos que el texto de viaje, como información, precisamente da cuenta de ese Otro en el que nos reconocemos y que a su vez se reconoce en nosotros. El jerezano es el primero en relatar este proceso de alteridad en Norteamérica.



Un último cronista que no queremos dejar de mencionar en esta época de los descubrimientos es el italiano Antonio Pigafetta, el hombre que fue testigo, a bordo de la nave que empezó capitaneando Magallanes y terminó tripulada por Elcano, de la primera circunvalación de la tierra (saliendo de Sanlúcar hacia el oriente, encontrando el paso que comunicaba el Atlántico y el Pacífico, con el que había soñado Colón, navegando el Índico, bordeando África y llegando de vuelta al punto de partida). Por eso Pigafetta es el narrador de la primera narración de la vuelta al mundo, un relato más en la línea de Colón y Vespucio –mezclando realidad y fantasía–, que en la de los cronistas testimoniales de Indias (aunque también ellos dieron cabida a su imaginación, pero menos). Pigafetta, como todos aquellos contemporáneos suyos que tuvieron que enfrentarse a la descripción de un mundo recién descubierto, del que nadie había hablado antes que ellos, acudió a la narración pormenorizada de la geografía y etnografía y procuró difundir, “mediante detalladas descripciones, el espectáculo sin precedentes abierto por los viajes y descubrimientos” todo eso basado en marco cultural de la época, lo que lo lleva a mezclar las noticias con unas cuantas historias fabulosas (Martínez Díaz, 1986: 11).

Pigafetta anotó casi todo aquello que pudo verificar sobre los habitantes de las regiones visitadas, e hizo mención de los datos recogidos por vía indirecta. Su diario incluye datos como las formas de vida material y social, información sobre el ceremonial religioso, de los hábitos sexuales cuyos detalles describe con minuciosidad, referencias a la estructura del poder, situación política entre los distintos reinos de las Filipinas y las Molucas, y también sobre sus relaciones comerciales”. Pero al mismo tiempo “nos habla del árbol que produce agua en la isla de Tenerife y que crece en zona donde jamás llueve. Los gigantes patagones de la costa atlántica del Nuevo Mundo tienen clara reminiscencia de los libros de caballería: [...] Pigafetta recoge en su libro la leyenda que le relatan en la isla de Cebú, acerca del pájaro negro que se introduce en la boca de las ballenas para arrancarles el corazón y de las hojas del árbol de Borneo que tienen vida propia (Martínez Díaz, *ibíd*: 12).

El relato de Pigafetta resulta tan fascinante que García Márquez, cuando pronunció su discurso al recibir el premio Nobel, invocó su nombre y aseguró que la del italiano era “una crónica rigurosa que, sin embargo, parece una aventura de la imaginación”. García Márquez en ese discurso mencionó también a los cronistas de Indias en los que dijo ya se vislumbraban los «gérmenes» de lo que él llama «nuestras novelas», refiriéndose al boom latinoamericano, gérmenes están presentes en Martí, Darío y otros autores como Rodolfo Walsh, Carpentier o Vargas Llosa, que desde finales del siglo XIX y a mediados del siglo XX seguían desarrollando la



crónica que habían cultivado los viajeros de la era del descubrimiento americano, desde Colón hasta Pigafetta<sup>302</sup>. Y claro, García Márquez habla de Remedios la Bella como Pigafetta de gigantes en la Patagonia; el novelista de gallinas con piedrecitas de oro en las mollejas como el viajero de unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho. De nuevo no se trata de datos ciertos o falsos, sino de una realidad desbordante que el escritor intenta aprehender a través de palabras. Es la hipérbole de lo real maravilloso, que poco a poco se convertirá en lo maravilloso real. Como dice García Márquez en su discurso: "de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida" (García Márquez, 1982).

Y que esto sirva de colofón para subrayar, una vez más, que realidad y fantasía, información y literatura son dos siamesas que no pueden no caminar juntas cuando hablamos de viaje y de crónica, y que el mito no es la fantasía que se permiten los autores en los textos sino la contradicción de esa superstición que supone que la realidad se puede contar prescindiendo de una de ellas.

Hay un último hecho que no podemos desconocer en esta etapa histórica de los descubrimientos, que también tiene que ver con el viaje, la información y los cronistas. Hay que recordar que la imprenta estaba recién estrenada en Europa cuando Colón descubrió América, y una de las primeras «noticias» que circularon impresas tenían que ver, precisamente, con la conquista y los descubrimientos, porque eran los que en la época suscitaban mayor interés y expectativa.

Entre 1493 y 1516 corrieron por toda Europa sorprendentes noticias sobre audaces viajes y extensos descubrimientos geográficos. Su difusión oral tuvo lugar de puerto en puerto a partir de los del suroeste de la Península Ibérica y a través de marinos y gentes relacionadas con el mar [...] en ambientes cultos y entre los grupos sociales altos, la difusión de esas nuevas tuvo lugar a través de la imprenta (Céspedes del Castillo, 1999: 93)<sup>303</sup>.

Y uno de los primeros y más emblemáticos ejemplos de esos textos impresos fue la carta que redactó Colón para los reyes de Castilla en la que se contaban las

---

<sup>302</sup> También Alejo Carpentier, en el prólogo a *El reino de este mundo*, mencionó a Marco Polo, Tirante el Blanco, el Quijote y las búsquedas del Dorado como antecedentes de la prosa en América Latina. También, en una conferencia en 1979, aseguró que el novelista latinoamericano debía cumplir con una función de «cronista de Indias» (Carrión, 212: 23-24).

<sup>303</sup> La cita también en Belenguer (op.cit: 70).



incidencias de su primer viaje, que en 1493 se llegó a publicar nueve veces y a finales de siglo habían aparecido veinte ediciones (Céspedes, *ibídem*).

Por eso se suele decir que el de Colón es uno de los primeros textos realmente noticiosos, siendo este además el periodo en el que surge oficialmente el periodismo como profesión, con la aparición de los primeros medios impresos en Europa, un hecho que no pocos investigadores coinciden en ubicar en este momento histórico, básicamente tras la aparición de las crónicas de indias (Belenguer, *op.cit*: 70). Como explica Belenguer, es el tiempo del noticierismo y las relaciones, que pasaron de ser manuscritas y reproducidas a mano, a ser hojas periódicas que tiraban las imprentas con el fin de llegar a más público, puesto que los libros no eran, como es obvio, para el público amplio. Y es en ese contexto en el que “el pre-periodismo en general y el pre-periodismo especializado en viajes comenzara a surgir con casi todos los requisitos para considerarlos como tales” (*op.cit*: 68).

Es así también como la imprenta ayuda, en sus inicios, a difundir la noticia de las realidades próximas y lejanas. El viaje se ubica en el centro del interés informativo y con éste en el origen del periodismo. Y si Vázquez Montalbán asegura que “la gacetilla y la crónica fueron los géneros iniciales de la comunicación impresa” (*cit. en Belenguer, op.cit*: 73), coincidimos con Belenguer cuando afirma que el viaje fue una de las primeras temáticas abordadas por la incipiente profesión.

Por eso comprender el interés que desde el inicio de la imprenta suscitó el viaje y su narración es fundamental para adentrarnos en todo el proceso que sigue a este periodo histórico de los descubrimientos, concretamente la explosión de los libros de viajes, la «burbuja de los mares del sur» y la proliferación de los viajes científicos en la época de la Ilustración y el Siglo de las Luces. “Ya en 1710 Shaftesbury anotó que los libros de viaje habían sustituido a las novelas de caballería en los gustos lectores” (Pimentel, 2009: 22) y hemos visto cómo en este periodo la grafía del viaje supera la dificultad de la reproducción manuscrita gracias a la imprenta. Esto hace que el género y sus adeptos se multipliquen, y por ende también sus escritores que, concretamente en esta época, conservaron el tono del relato medieval a través de la crónica y la relación de sus experiencias en América, adobando aquello con el imaginario de seres y lugares maravillosos aceptados por el imaginario popular – aunque cada vez menos– pero sin dejar de ejercer su propósito primero: informar, dar cuenta exacta de aquello que han vivido para sus contemporáneos que estaban



deseando enterarse cómo era aquel nuevo continente que de pronto había aparecido en el mapa. Y todo ello fue así porque Colón, el almirante que ostentó el título de su descubrimiento y lo contó en sus cartas y diarios, había leído a Marco Polo.

### 3.2.5 Siglos XVI-XVIII: Escritores viajeros, de gabinete, científicos y mentirosos

El descubrimiento de Colón revolucionó todos los dogmas cristianos en su concepción tradicional del mundo. La Edad Media había terminado y Dios había dejado de estar en el centro; el hombre tomaba su sitio. El siglo XIV ve nacer el humanismo gracias a personajes como Dante, Petrarca y Boccaccio –autores que, los tres, escribieron sobre el viaje–; se consolidan ya los grandes estados nacionales que ejercerán el papel de conquistadores –luego imperialistas–, y en los centros urbanos empieza a circular información impresa y periódica.

Es el tiempo del Atlántico, y pronto también el del océano Pacífico, en el que estados, empresarios, científicos y religiosos comienzan a determinar los destinos de las empresas de exploración. Así, de Europa salen cada vez más misioneros, embajadores, marineros, exploradores, comerciantes y piratas que inspirarán leyendas y narrarán sus viajes con tanto ahínco como sus antecesores, pero en mayor número que nunca.

Comienza a desarrollarse el género de la picaresca, que en parte también trata de viaje, de personajes que buscan fortuna deambulando por el mundo o buscando recursos para sobrevivir, y cuyo aprendizaje tiene lugar en el recorrido<sup>304</sup>. Tomás Moro escribirá su *Utopía* (1516) –siguiendo la tradición que se remonta a Yámbulo y a la Atlántida de Platón, pero esta vez adobada con las ideas traídas por Colón y Vespucio del Nuevo Mundo–; Montaigne sentará las bases del ensayo en sus viajes

---

<sup>304</sup> Sofía Carrizo expone una serie de características de la picaresca que se dice que heredó la novela española, pero que básicamente provienen del relato de viaje medieval: A) Un discurso que más que por el desarrollo y el desenlace del relato, se preocupa por describir una imagen de la sociedad. El nexo son los desplazamientos del protagonista. B) Elementos de las descripciones seleccionados fundamentalmente con el objeto de dejar al descubierto algunos de los mecanismos de esa sociedad y de sus problemas e inquietudes. C) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales. D) Mestizaje de la ficción literaria con lo histórico. E) Estructura lineal que coincide con el desarrollo de un itinerario. F) Presencia de las clase más bajas y referencias a sus relaciones con el poder. G) Narración en primera persona. (Carrizo, op.cit: 163) Todas estas características que dice Carrizo que provienen del relato medieval se encuentran mucho antes en el *Asno de oro* de Apuleyo.



por Europa (1588); Erasmo de Rotterdam escribirá su *Elogio de la locura* a lomos de un mulo mientras se dirige hacia Inglaterra (Brilli, op.cit: 32); y Miguel de Cervantes fundará con *Don Quijote de la Mancha* la Novela moderna –que es también, como es sabido, un relato de viajes<sup>305</sup>– y los cronistas de Indias de todo el siglo XVI quedarán en el pasado pero su relato de viaje se convertirá rápidamente en el modelo de lo que será la crónica como género informativo. Europa ha descubierto el mundo, y aunque antes que ellos otros hubieran llegado hasta esos mismos destinos, con sus relatos ganaron la batalla de la información y así se otorgaron el derecho de contarlos para la historia.

El periodo entre los siglos XVI y XVIII fue una época de explosión del relato de viajes –dice Juan Pimentel que nunca ha habido un *boom* parecido de este género en la historia (2003: 216)–. Los relatos se produjeron en grandes cantidades –también gracias a la popularización de la imprenta– y respondieron a diversos estilos, formatos y, lo más importante, a diferentes formas de aproximación al dato y a la información, unos desde el empirismo cuyas bases formula Francis Bacon (1620), y otros mezclando imaginación, realidad y fantasía, como por otra parte ya era tradición en el relato de viaje desde el origen del mito, como hemos insistido varias veces hasta aquí. Hay, en esta época, relatos de conquistas, gestas en el mar, relatos patrióticos, cartas edificantes, documentos científicos, guías, biografías y memorias, diarios, relaciones, algún poema épico y las primeras novelas.

Entre las principales razones para viajar en el siglo XVI estaba el comercio, la expansión de los estados nacionales y todavía la evangelización en la fe católica. Oriente, durante la Edad Media y el Renacimiento, era el destino de los embajadores y misioneros, pero el Atlántico, y el Pacífico recién descubierto, serían el lugar de los

---

<sup>305</sup> El tema de *El Quijote* como relato de viajes merece una tesis aparte, que no es el caso desarrollar aquí. Sin embargo, no se puede desconocer que su estructura se asienta en la tradición medieval de la peregrinación, los relatos de caballeros reales y las leyendas artúricas que, como todo el mundo sabe, había leído Cervantes en el *Amadís de Gaula* y *Tirante el blanco*. Como dice Lorenzo Silva, *El Quijote* reúne mucho de lo mejor de la literatura viajera: “desde la descripción de paisajes y gentes hasta la experiencia del camino, sin olvidar el motivo de la peregrinación ni el del viaje como imagen de la existencia o como empresa de redención” (2000: 35).

También Cervantes trata el tema del viaje en su *Viaje del Parnaso*, donde explora el viaje alegórico, y el propio autor, no puede obviarse el detalle, había sido, además de soldado y recaudador de impuestos, un viajero: “su vida fue ajetreada y viajera: desde su Alcalá natal se trasladó con su familia sucesivamente a Madrid, Valladolid y Sevilla. Con apenas veinte años fue a Roma, donde se alistó como soldado. En tal calidad viajaría a Génova, Nápoles, Sicilia, Corfú (la tierra de los feacios, no lejos de la Ítaca de Ulises), Orán, Túnez y las Azores, entre otros lugares. Estuvo preso en Argel y en España. Fue un hombre que había vivido más que leído –que también mucho, por las múltiples alusiones de su libro–” (Silva, ibíd.: 66).



comerciantes, marineros y exploradores, primero portugueses, luego españoles y posteriormente británicos, holandeses y franceses. Y si tenemos en cuenta que casi cada misionero contaba su experiencia, casi cada capitán de barco hacía lo propio y cada embajada llevaba por lo menos una persona que escribía el viaje<sup>306</sup> (Adams, 1983: 59-62), no es difícil imaginar el volumen desbordante de esta escritura durante esta época<sup>307</sup>.

Ya prácticamente no hay peregrinos. Dice Adams que ante el auge de este tipo de viaje en la Edad Media y los excesos de ciertos grupos de peregrinos, la iglesia dejó de promocionar la peregrinación, además de que la fe ya no era suficiente para desafiar los asaltantes que acechaban en las montañas de Europa o los hombres armados que merodeaban las rutas de las caravanas (1983: 60). La peregrinación en este periodo será sobre todo a los océanos, al conocimiento, a los límites del mundo. Pero sí habrá relatos de viajes que sucedan ese carácter de guía de los antiguos libros de los peregrinos, por ejemplo una pieza anónima, de hacia 1640, titulada *Descripción del camino de Irún para Madrid y Portugal. Descripción de las cosas curiosas y necesarias de saberse a los que partieren de Irún para Madrid*, escrita para el uso práctico de viajeros y caminantes, y por ello fue confeccionada no en un volumen grande y alargado, sino en un tamaño manejable, de poco bulto, adecuado para llevarlo sin dificultad en los bolsillos de los trajes o en las hendiduras faltriqueras de las calzas (Diez Borque, 1995: 88).

También los misioneros continuarán con la tradición de relatar el viaje de evangelización. Concretamente entre los siglos XVI y XVIII destacan personajes como Bartolomé de las Casas en la América recién descubierta (1507)<sup>308</sup>, Matteo Ricci en China (1582), Samuel Fritz en el Amazonas (1685) y Francisco Álvarez en Abyssinia -hoy Etiopía- (1520-1527), quien describió las costumbres y el modo de vida de la supuesta tierra del Preste Juan, contribuyendo a engordar el mito del misterioso patriarca oriental (Adams, 1983: 51). Asimismo irá a Etiopía el padre

---

<sup>306</sup> El viaje por causa diplomática o séquito abundó en este periodo, y constituye una basta colección documental en la que hay memorias, cartas, diarios, relaciones y relatos, artículos, instrucciones y descripciones de embajada, textos que eran, en sí mismos, verdaderos cuadros de costumbres (Diez Borque, 1995: 86).

<sup>307</sup> Dado el altísimo número de textos de viaje de la época, y sin ninguna intención exhaustiva ni enciclopédica, nos apoyamos en los libros de Percy Adams y de Juan Pimentel para repaso histórico de este capítulo.

<sup>308</sup> La fecha entre paréntesis corresponde al año en que comienzan sus misiones de evangelización.



Jerónimo Lobo (1643), quien también escribe su experiencia; Martino Martini relata la caída de la dinastía Ming en Oriente (1640), Mateo Ricci dejará la memoria de su misión en China y Fernando Verbiest escribe sus relaciones de viaje como astrónomo en Pekín (1658). Francisco Xavier (1541) también dejó testimonio de sus viajes de evangelización en India, Malasia, China y Japón, entre otros destinos, a través de sus cartas a sus compañeros y responsables jesuitas, todo textos de alto valor documental al incluir conversaciones con paganos, describir las vestimentas, la agricultura, las ciudades e incluso las intrigas y obstáculos del proceso misionero. En este sentido, será la Compañía de Jesús una gran fuente de textos de viaje de todo tipo –cartas, diarios, resúmenes de viajes y reportes del proceso evangelizador–, especialmente desde el año 1540 y hasta 1773, año en que la compañía fue disuelta por el papa Clemente XIV (ibíd: 55-56)<sup>309</sup>.

*Las cartas edificantes y curiosas* de los jesuitas son un ejemplo indiscutible dentro de la escritura del viaje como información. Sabemos que estas cartas fueron editadas en formato de dozavo y se cobraba por ellas un precio módico, estando destinadas también a una clientela popular (Charlait cit. en Belenguer: 77). Estas cartas llegaron a sumar 34 volúmenes y, de 1702 a 1776, recorrieron todo el continente. Así, su valor informativo, que dejó de ser exclusivo para los miembros de la Compañía, pasó a ser utilitario, formativo y moralizante para el público llano.

Pero además del desplazamiento con fines religiosos, cerca de la diplomacia y la burguesía el viaje comienza a posicionarse en la Edad Moderna como un ejercicio intelectual. Mientras los marineros abren las rutas de los océanos y los religiosos predicán el evangelio cristiano, buena parte de los grandes pensadores de entre los siglos XVI y XVIII se desplazan por los caminos todavía rudimentarios de la Europa continental: Thomas Hoby viaja a Francia e Italia, Erasmo de Rotterdam al sur de Italia, Montaigne a Italia –aunque más que intelectual éste fue un viaje para curarse de sus dolores renales en termas italianas–. También viajaron escritoras como Mme. de Sévigné, Mary Shelley y Mary Wortley Montagu, ésta última autora de una serie de cartas desde Turquía –a donde acompañó a su marido embajador–, cuyas

<sup>309</sup> No sólo escribían los jesuitas: también los capuchinos, sobre sus misiones estaban en El Congo, así como los franciscanos y los protestantes (Adams, 1983: 59). Y dice Belenguer que el mayor de información y documentación geográfica estaba en manos de la Iglesia. Gracias a su servicio cartográfico a su imprenta políglota, esta fue la mayor máquina informativa del siglo VXII; muchos viajeros y exploradores se documentaban en Roma para preparar sus viajes, en el Centro de documentación general del Vaticano, el Colegio *Pro Fide Propaganda* y los archivos de la Compañía de Jesús (op.cit: 76).



descripciones son testimonio de la vida y costumbres de ese país a comienzos del siglo XVIII y fueron inspiración para muchos viajeros a Oriente. Incluso, entre esos viajeros de salón, es posible ubicar al famoso Casanova, viajero y donjuán en cuyo libro *Histoire de ma vie* se narran esas reuniones de la aristocracia europea de la época y hay pasajes en los que están presentes Rousseau, Voltaire, Mozart, Catalina y Federico II de Prusia. También Montesquieu, Sir Philip Sydney, Rabelais, John Milton y Berkeley, entre otros, participaron de este viaje cultural, recorriendo Europa de salón en salón en encuentros con intelectuales, otros diplomáticos y artistas para discutir sobre política, arte, música y filosofía. Y quienes relataron sus periplos, ahondaron tanto en la descripción de las ciudades visitadas como en curiosidades del viaje o reflexiones del propio viajero.

Pero ese viaje cultural pronto se convirtió en una búsqueda intelectual de sabiduría, de ideas provechosas para el gobierno de la nación, formación para la vida, aprendizaje de idiomas y también placer, que se empezará a denominar *Grand Tour* a partir del *Viaje a Italia* de Richard Lassels (1670) y los ensayos de John Locke y Francis Bacon, que promovieron el viaje como el requisito indispensable en la educación de los jóvenes burgueses europeos de la época<sup>310</sup>. Y esta fue una experiencia viajera que produjo también bastantes textos, porque como dice Percy Adams, "fuera cual fuera el motivo, todos encontraron beneficio en contar sus viajes" (1980: 6). Aquí es posible destacar no sólo los relatos, diarios y cartas de escritores como los que hemos mencionado<sup>311</sup>, sino también los manuales del *Ars Apodemica*, en los que se consignaba el deber ser del buen viajero, además de recomendaciones prácticas de cómo se debían comportar los señoritos en esos

---

<sup>310</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.3.2: *Instrucción*.

<sup>311</sup> Tanto Belenguer (op.cit: 81-83) como Rivas Nieto (op.cit: 146-151) mencionan la clasificación que Gaspar Gómez de la Serna hace de los viajes españoles de este periodo: viajes económicos, científico-naturalistas, artísticos, histórico-arqueológicos, literario-sociológicos. Textos que tienen un carácter didáctico, con conciencia de realidad, es decir objetivos, criticismo, militancia social y política y prosa científista. Es cierto que a muchos textos del *Grand Tour* de otros países europeos podrían otorgárseles características similares, incluso aplicarles esta clasificación. Y dice Belenguer que esos rasgos se aproximan a lo que podría ser el libro de estilo de un buen periodista: objetividad, sentido crítico, función formativa, intencionalidad, veracidad y un estilo claro y sencillo, entre otras porque muchos de ellos fueron publicados de forma fragmentaria en la prensa periódica. Estamos de acuerdo: las características de los textos del *Grand Tour* son básicamente informativos y su propósito es didáctico con una clara y manifiesta intención de informar y comunicar. En palabras de Gómez de la Serna: "rendir a sus semejantes el beneficio que puede hacer todo aquel que después de haber viajado por algún país y estudiado cuidadosamente su naturaleza, su estado y relaciones, les comunica con generosidad sus observaciones" (cit. en Belenguer, ibídem).



desplazamientos educativos<sup>312</sup>. Todos estos textos, de algún modo, servían de guía, siguiendo ese propósito utilitario que el texto de viaje ha tenido desde su nacimiento. Un ejemplo significativo en este campo es el *Nuevo viaje a Italia* del francés François Misson (1688), que se convirtió en un verdadero éxito de ventas en su tiempo, traducido al alemán, holandés e inglés y que era una auténtica guía de viaje escrita a modo de epístolas, en lenguaje familiar y conciso.

También destacan en este periodo los relatos de viajeros terrestres. Uno de sus pioneros es Thomas Coryat, quien recorrió Europa básicamente a pie –cerca de dos mil millas– y publicó sus relatos –titulados *Crudities*– en 1611. A él se le considera uno de los pioneros del *Grand Tour*. También por tierra viajó Jean-Baptiste Tavernier, comerciante francés pionero en el comercio con India –publicó sus viajes en 1676–; Jean de Thévenot, viajero incansable por Europa y Oriente, quien también escribió ampliamente sobre sus desplazamientos (1665), y John Chardin, comerciante de joyas francés que escribió casi diez volúmenes sobre sus viajes a Oriente (1711). En este periodo también escriben los exiliados políticos y religiosos e incluso los escritores profesionales editan sus diarios de viaje, por ejemplo Henry Fielding y Tobias Smollett –quien cuando estuvo al servicio de la Armada Británica participó en el cerco de Cartagena de Indias de 1741–.

Pero lo cierto es que la mayoría de relatos de viaje de la Edad Moderna se originan en el océano, porque desde el siglo XVI hasta el XVIII, desde la llegada de los españoles a América hasta la que se conoce como Nueva era de los descubrimientos, el mundo vivirá el tiempo de las circunvalaciones al globo, la exploración y la conquista. Es el tiempo del Pacífico. Como indica Percy Adams, la mayoría de la literatura de viajes viene del mar<sup>313</sup> (1983: 50).

Así, después de que Colón abre la ruta Atlántica, Da Gama la del Índico, John Cabot la Norteamericana y Magallanes la que conducía hacia el Pacífico, los testimonios de los marineros y exploradores empiezan a aparecer por doquier. El

---

<sup>312</sup> “Las grandes colecciones de viajes [...] incluían en sus instrucciones recomendaciones y disertaciones sobre el arte de viajar. Theodor Zwinger sistematizó una especie de preceptos morales y científicos en su *Méthodus Apodémica* (1577). Henrick Rantzau lanzó en 1608 otro librito con idéntico título y Vincenzo Coronelli, a su vez, unos cuantos consejos y recetas para aprovechamiento del viaje” (Pimentel, 2003: 54). Sobre Zwinger y el *Ars Apodémica*: Vid. Supra. Capítulo 2.2.3.2.

<sup>313</sup> Es interesante en este sentido el trabajo de Félix J. Ríos Torres (U. De la Laguna) sobre las metáforas marítimas en la literatura: el mar como metáfora de la vida y del paso del tiempo, la navegación como periplo vital, el puerto como salvación, la nave como expresión de la condición humana etc... (Ríos, 2004: 217-231).



viaje oceánico, que en el siglo XVI es básicamente español y portugués, da paso, en el siglo XVII a los viajeros ingleses y holandeses. Pensemos no sólo en las crónicas de Indias y del descubrimiento de América sino en relatos como el de Pedro Teixeira, quien fue aparentemente el primero en navegar todo el Océano, en sentido Oeste-Este (volviendo a Portugal desde la India no por el Cabo de Hornos sino remontando el Pacífico), además de ser el descubridor del río Amazonas, hecho que relató en un libro con abundantes datos naturales y geográficos. Luego vendrán relatos como el de Sir Walter Raleigh, que viajó a Suramérica en más de una ocasión en busca de *El Dorado* –experiencia que luego escribió–; los de Francis Drake, explorador, pirata en América y el segundo en circunnavegar el mundo después de Elcano (su diario lo reescribió su sobrino<sup>314</sup>), y los relatos de los viajes de los primeros franceses en Canadá: Jacques Cartier, Samuel de Champlain y Marc Lescarbot.

Destaca también el *Nuevo viaje alrededor del mundo* y otras obras de William Dampier, el explorador y corsario que llegó hasta las costas de la Australia todavía no oficialmente descubierta, a Nueva Guinea, y posiblemente el primero en casi completar, en una vida, tres vueltas al globo. Su obra servirá años después de inspiración a Jonathan Swift y muchos otros escritores de viaje. Otros textos de hombres del mar serán los de John Smith, cuyos mapas y testimonios sobre Virginia fueron fundamentales en la colonización inglesa de Norteamérica; los relatos de Anthony Sherleys y sus hermanos en Persia, Asia Menor y el Mediterráneo y el de Abacuk Pricket sobre el motín del *Discovery* y el viaje de Henry Hudson en su búsqueda del pasaje del noroeste por el círculo ártico. John Byron narrara también un naufragio, el del *Wager* en las costas de Chile, y las posteriores aventuras de la tripulación –libro de gran éxito en su época<sup>315</sup>–; Esquemeling, en sus relatos,

---

<sup>314</sup> Su sobrino escribe su diario basado en el manuscrito de Fletcher, capellán del *Pelican* (Adams, 1983: 23).

<sup>315</sup> Este es un naufragio famoso en la historia de la navegación, en el que el capitán Georges Anson y sus hombres naufragaron en la misión de llegar al mar del sur a través del cabo de Hornos. Murieron 626 hombres y los sobrevivientes se reagruparon en la Isla de Juan Fernández, bloqueando el comercio de las costas hispanas y cometiendo no pocos actos de vandalismo y piratería antes de volver a casa. Un viaje, por otra parte, del que no pocos escribieron reclamando todos que la suya era la versión fidedigna. Entre ellos John Byron, al que nos referimos aquí. Aunque quizá la versión más famosa es la del propio Capitán, George Anson, escrita por Richard Walter y supervisada por el protagonista. Byron, de hecho, publica el libro para subirse a la ola del éxito de los viajes de Anson (Pimentel, 2003: 224).

En castellano, edición de Edhasa (2000), bajo el título *La costa desconocida*.



describe con realismo la vida de sus colegas corsarios y los territorios visitados; y un otro testimonio destacado es el de James Cook, quien certificó la existencia del continente australiano y cuyos diarios fueron editados por John Hawkesworth, conocido escritor, editor y periodista de la época<sup>316</sup>. El relato de Cook se inserta dentro de una típica colección de viajes de la época, en la que también se incluyeron los viajes de exploración del hemisferio sur de otros capitanes como Wallis, Carteret y el propio Byron.

Es interesante como Percy Adams llama a estos marineros «reporteros no oficiales», ya que eran enviados en el XVIII, como en ningún otro siglo, por información, en un tiempo en el que los océanos se convirtieron en autopistas de exploración y escenario de estudios científicos, búsqueda de tesoros, descubrimiento de continentes, establecimiento de colonias y batallas entre potencias imperiales que terminaban en naufragios (Adams, 1980: 6). Se busca *El Dorado*, el pasaje del noroeste para atravesar al Pacífico por el norte de América, se explora la geografía americana, la Amazonía<sup>317</sup>, el Congo, el Nilo azul, y África es todavía un continente misterioso e inexplorado, salvo por los misioneros en Etiopía, algunos holandeses en el Congo y Mozambique (cuyos relatos servirán luego de inspiración a Jonathan Swift). Y la información que los viajeros trajeron de cada uno de esos viajes quedó consignada en numerosas obras que, en conjunto, configuraban la imagen que Europa tenía del mundo en aquel momento histórico. Aún así, es importante decir que además de información, muchos estaban poblados de mentiras, exageraciones, embellecimiento, datos falsos o incluso pura ficción.

Y es que para entonces el género del relato de viaje ya era muy popular y despertaba interés en lectores de todas las esferas de la sociedad, desde el rey hasta la gente corriente, gracias entre otras cosas a la consolidación de la imprenta y a la prensa periódica. No hay que olvidar que en aquel momento, precisamente los

---

<sup>316</sup> Fue el fundador, con Samuel Johnson, de *The adventurer*, periódico londinense de 1752 que salía dos veces a la semana.

Por otra parte, la práctica de edición y reescritura era común en la época, como también hizo Walter con las notas de Anson (Vid. Supra. nota 315). Otro famoso escritor de la época, Prévost, escribió la *Histoire Generale de voyages*, valiéndose de los fondos de la *South Sea Company*, de la que fue gobernador. Su colección pretendía ser básicamente una traducción de las colecciones existentes y mezcla de material bibliográfico, revisando las fuentes, contratándolas y depurándolas, pero el proyecto fue evidentemente desbordante precisamente por su interés en la verdad y el orden, aunque aún así dedicó a ello los últimos 20 años de su vida (Pimentel: 234-237).

<sup>317</sup> Sobre los relatos de viaje sobre la exploración de la Amazonía: PÉREZ, Antonio (2006): *De cazadores de cabezas a cazadores de sueños: la Amazonía en la literatura de viajes*, referido en la bibliografía.



grandes protagonistas del nacimiento del periodismo y de la tradición de la novela británica –Addison, Fielding, Smollet, Johnson, Boswell, Defoe, Sterne o Walpole–, eran todos viajeros (y también lo eran Prevost, Rousseau, y Diderot en Francia). Su éxito también se debió a su hábil combinación entre la utilidad y la amenidad. Eran libros que mezclaban “erudición y entretenimiento, ciencia mundana, exotismo y aventura. Descripciones de costumbres de otros pueblos, historia, geografía, botánica y mil asuntos más, todos ellos de manera miscelánea y pedagógica. Una mezcla muy del gusto de la época. A mitad de camino entre la filosofía y la curiosidad”, según explica Pimentel (2006: 22).

Eran muchos los relatos de viajes que circulaban, el género contaba con amplia popularidad. Por eso se pusieron de moda las geografías y las colecciones de viajes desde finales del siglo XVI, como un intento de sistematización del conocimiento aportado por los viajeros que facilitara, a su vez, la difusión de la información del mundo que ellos traían. Se trataba de inventariar los viajes, de recopilar en un solo sitio todos los relatos de las grandes expediciones. Como explica Percy Adams, en el siglo XVII la moda no fue tanto escribir relatos originales como sí compilar Geografías que describían el mundo parafraseando a otros viajeros (op.cit: 55). Geografías que, por otra parte, eran herederas directas de las cosmografías medievales.

Los ejemplos son muchos: las grandes colecciones de viajes de Montalboddo (1507) y Ramusio en Italia (1550-1559), Richard Hakluyt (1589) y Samuel Purchas (1625) en Inglaterra, Theodor de Bry (1590) en Alemania y Melchisédech Thévenot (1663-1672) en Francia, son apenas algunos nombres de los muchos compiladores de viajes de la época<sup>318</sup>. Pimentel destaca en este grupo también aquellas que surgieron alrededor de la *Royal Society* inglesa y el movimiento científico de Inglaterra en la época de la Restauración, generando una auténtica ebullición del fenómeno, y a mediados del siglo XVIII incluso el famoso escritor Tobias Smollett –también periodista, editor del *Critical Review*– también publicaba su colección *Compendium of*

<sup>318</sup> Pimentel menciona, por ejemplo, textos como *Navigation and Commerce, their original and progress* (1674), del escritor y socio fundador de la Royal Society John Evelyn; *A Collection of Curious Travels and Voyages* (1693), editada por el botánico y naturalista John Ray, o *An Account of Several Voyages and Discoveries to the South and North* (1694), una recopilación a cargo de Tancred Robinson y Hans Sloane, la *Miscellanea curiosa* de Edmund Halley (1705); la *Collection of Original Voyages* (1699), escrita por William Hacke, un capitán cercano al mundo de la piratería; la compilación de los hermanos Awnsham y John Churchill, *A Collection of Voyages and Travels* (1704), y la de John Harris, *A Complete Collection of Voyages and Travels* (1705) (2003: 222).



*Authentic and Entertaining Voyages*. Tal es la efervescencia que los editores de la época comienzan a comprender que aquello podía ser un gran negocio editorial y es así como a mediados del siglo las ediciones se doblaban, se reeditaban y hasta se compraban los derechos de los competidores para tener un cierto monopolio (Pimentel, 2003: 219-221). Esas colecciones eran, en última instancia,

Trabajos misceláneos sin ninguna pretensión de originalidad. Entre los viajes compendiados figuraban antiguas relaciones de Pigafetta, Francis Drake o Bernardino de Escalante, pero también viajes más o menos recientes y de indudable interés científico, como, por ejemplo, el catálogo de los viajes del astrónomo Edmund Halley [...] Algunas eran versiones de la venerable colección de Hakluyt; otras muchas estaban extractadas de aquí y de allá, lo mismo daba que describieran el Levante, el Congo o Madagascar; no importaba que el viaje fuera apócrifo o lejano en el tiempo (ibíd: 221).

Lo cierto es que estas colecciones son la muestra de cómo el género interesaba cada vez a más lectores, razón por la que los editores y libreros comenzaron incluso a aplicar estrategias editoriales –abaratar precios, vender a plazos, por suscripción, reducir los formatos de folio a tamaños más manejables–, siendo este un boom que se produjo no solo en Inglaterra sino también en otros países europeos, especialmente en Francia<sup>319</sup>. Y de un episodio como el naufragio del *Wager* se publicaron seis versiones en muy pocos años, “sin duda un dato a tener en cuenta para observar un interés creciente, un interés que comprometía a navegantes, autoridades, libreros, eruditos, geógrafos, naturalistas y lectores de toda estirpe” (Pimentel, ibíd: 224).

Y lo que a nosotros nos interesa especialmente de estas colecciones es que con ellas los libros de viajes se popularizaron y llegaron al público amplio –el interés en ellos se situaba por encima del interés por la novela–, un fenómeno en el que, como también explica Pimentel, tuvo que ver la inclusión de noticias y relaciones de los viajes a través de la prensa periódica de la época (por ejemplo en el *Spectator*, el *Gentleman's Magazine* y hasta la *Gaceta de Madrid*), lo cual amplió el interés por las noticias del mundo y cumplió con

“el *prodesse et detectare* (instruir y entretener) horaciano, objetivo compartido por todas y cada una de las diferentes versiones nacionales e ideológicas de la Ilustración. A mitad de camino

---

<sup>319</sup> Melchisédech Thévenot publicó las *Relations des divers Voyages curieux*; Jean Frédéric Bernard publicó los cinco volúmenes del *Recueil des voyages qui ont servi à l'établissement et aux progrès de la Compagnie des Indes orientales* (1702-1706), los cuatro volúmenes del *Recueil des Voyages au Nord* (1715-1718), y el *Recueil des voyages à l'Amérique méridionale* (1738).



entre preocupaciones científicas ligadas a la forma de la tierra, el magnetismo, la longitud o el conocimiento de nuevas tierras, especies y seres humanos, y el relato de aventuras náuticas, vinculadas proverbialmente a los enfrentamientos y al asalto de puertos y galeones, la literatura de viajes fue ocupando un lugar propio en el mercado editorial y en los hábitos lectores" (ibíd: 226).

Eran libros de carácter utilitario, como suele ser el texto de viaje, y como recuerda la investigadora Victoria Galván, en ellos se encuentran reiteradas alusiones en los textos de la época al término *útil* y *utilidad*, una especie de "seña de identidad de las poéticas dieciochescas en relación al precepto también horaciano *utile et dulce*, con especial énfasis en el primer término" (2004: 109).

De nuevo, el texto viajero se presenta como informativo, aunque una vez más adobado con la aventura y la fantasía, porque como explicaremos más adelante, la mentira y la fabulación también fueron común denominador en estos relatos, y no todos los conocimientos aportados por esos textos estaban actualizados o eran fidedignos. Dado el altísimo interés comercial, el éxito de ventas y la popularidad del género, las manipulaciones se hicieron numerosas y no fueron pocos los textos que se presentaron como portadores de la verdad aunque eran enteramente falsos, algo que a finales del siglo XVIII ya era de dominio público y hasta se llegó a publicar una colección de viajes abiertamente ficticios: *Los viajes imaginarios, sueños, visiones y novelas cabalísticas* de Charles Garnier (Silva: 2000: 31).

En algunos casos, las ficciones viajeras no pretendían engañar a nadie, mientras que en otros sí que engañaron al público haciendo pasar por verdaderas historias total o parcialmente inventadas. Como dice Adams, muchos eran libros de viajes imaginarios y extraordinarios en los que aparecían pájaros perro y peleas en la luna, que los lectores del siglo XVIII podían reconocer que pertenecían al terreno de lo increíble, mientras que otros emplearon directamente la mentira en busca de dinero, prestigio, tener la razón y maravillar al público, convenciéndolo básicamente con técnicas de verosimilitud<sup>320</sup> (Adams, 1980: VII).

En el caso de las ficciones viajeras, que en nada pretendían engañar, se ubican los textos de Rudolf Erich Raspe, quien escribió *Las aventuras del Barón de Munchausen* en la que parodiaba los viajes de un noble alemán con ese mismo nombre, en tono satírico, al que incluso lleva en globo hasta la luna. El barón lleva a

---

<sup>320</sup> Explicar esas técnicas de verosimilitud es uno de los principales objetivos de esta tesis. Vid. *Infra*. Capítulo 4.



decir: "un viajero tiene el derecho a relatar y a embellecer sus aventuras como le plazca, y no resulta de buena educación negarles tal deferencia ni reconocerles que no lo merecen" (cit. en Pimentel: op.cit: 37). Una frase que desde luego evidencia la tendencia de la época entre escritores e impostores viajeros.

Entre los viajes alegóricos también destacan los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift y *Cándido* y los *Viajes del escarmentado* de Voltaire, quienes transforman el viaje en tema narrativo y filosófico –como ya antes Dante, Chaucer, los autores de novelas de caballería, Gilgamesh, el marinero naufrago egipcio o el Quijote–:

Al igual que para los utopistas la recreación de países imaginarios es una herramienta de conocimiento para poner al descubierto los tallos de los sistemas que critican, para estos autores el viaje fantástico representa una manera especialmente eficaz de arrojar sus dardos, amparándolos bajo la aparente irrealidad de sus historias. Pero a pesar de sus exageradas fabulaciones y de su intención cáustica, autores como Swift o Voltaire aportan también, a su modo, una exploración de los mecanismos psicológicos que el viaje desencadena en el viajero, y expresan con lucidez la transformación personal que la ruta supone. El desengañado Gulliver que vuelve a casa o el asendereado Cándido al final de su camino son muy distintos de los personajes que conocemos al principio del relato (Silva, op.cit: 34-35).

En ambos casos se trata el viaje como metáfora de la vida, como especulación sobre la condición humana, vía de aprendizaje y transformación del viajero, usando el arquetipo ancestral del viaje del héroe. Cándido pasa mil penurias, también Gulliver, pero en sus peripecias consiguen desentrañar unas cuantas verdades sobre el hombre y su mundo contemporáneo, que sus autores retratan también desde la parodia. Aquí no se trata tanto de la transmisión de información como del texto viajero en función de la reflexión política, ética, filosófica y moral; libros que "rebasan la anécdota del propio viaje y se convierten en formas metafóricas de mirar la vida y el mundo" (Pintado, 2005: 20). Algo que, de nuevo, evidencia el propósito utilitario del texto de viaje.

El problema, sin embargo, no lo plantean este tipo de libros cuya ficción es manifiesta, sino aquellos que se ubican en esa delicada línea entre la realidad, la información real, y la fabulación y la fantasía, libros que, como explica Adams, están parcial o totalmente fabricados por viajeros reales, editores –que estaban ganando mucho dinero con el género–, o escritores profesionales que para recrear un viaje verosímil sólo necesitaban una buena biblioteca en la cual documentarse y un poco de imaginación. El rango va desde aquellos viajeros que a la hora de narrar sus



periplos fueron demasiado crédulos y reprodujeron mentiras, chismes o leyendas, pasando por aquellos que contienen verdades pero ciertos embellecimientos o exageraciones y otros cuyos autores falsificaron sucesos y datos de aventuras, hasta los libros que son totalmente producto de la imaginación del autor, confeccionados a partir de los relatos de otros viajeros. Según Adams, autoridad en viajeros mentirosos, son muy pocos los viajeros, ni siquiera los más importantes, que se escapan de ser incluidos en esos cuatro grupos de textos que incluyen cierta o mucha falsedad en sus líneas, que equivocan las medidas, inventan geografías, ven gigantes en la Patagonia o atribuyen poderes curativos y milagrosos a las plantas del nuevo mundo (1980: 72-73).

Un caso muy representativo de esta época es el de Daniel Defoe, que explicamos ampliamente en el capítulo 2.3.2 de este trabajo, fue un escritor que mayoritariamente redactó sus libros de viajes casi sin haber salido de su casa en Londres<sup>321</sup>. Sus libros pasaron por verdaderos durante casi cien años, y su relato sobre Madagascar incluso llegó a la *Enciclopedia Británica* como descripción de aquel país, en el que Defoe no había estado nunca. También Defoe hizo pasar por cierto su relato del naufrago Crusoe (1719) –alegando en el prólogo que aquel libro no era otra cosa que la edición de los diarios y notas del superviviente–, igual que lo hizo con las biografías del Coronel Jack y de otros soldados de la época.

George Psalmanazar, por su parte, también fue un auténtico impostor. Durante mucho tiempo aseguró ser el primer hombre de Formosa (hoy Taiwán) en visitar Europa, y escribió una descripción geográfica e histórica de aquel país, donde no había estado, además de narrar otros supuestos viajes y su proceso de conversión del paganismo al cristianismo. El portugués Luis de Camoens también impostó un supuesto diario de Vasco da Gama en *Os Lusíadas*, que narra el descubrimiento del marino en un poema épico inspirado en la *Eneida*. Prévost, como autor de una de las colecciones de viaje de la época, la *Histoire generale de voyages*, inventó en ella al capitán Robert Lade –*Les voyages du capitaine Robert Lade*–, una relación de viajes que, siguiendo la costumbre de su tiempo, el autor presentó en el prólogo como

---

<sup>321</sup> A estos narradores se les llama en inglés, con ironía, *fireside travelers*, “viajeros de chimenea”, donde se juega con el parecido entre *fireside* (hogar, chimenea) y *farside* (lejano o también cara oculta). La expresión la utiliza Percy Adams como título del capítulo V de su libro *Travelers and travel liars*.



verídica<sup>322</sup>. Smollet, escritor profesional y autor de colección, justificaba las amputaciones y correcciones a las relaciones originales alegando la molesta prolijidad de los geógrafos (Pimentel, op.cit: 247). Y Chateaubriand quiso hacer creer a sus lectores que había visitado la parte sur de Estados Unidos pero parece ser que escribió buena parte de su *Viaje a América* usando apenas alguna experiencia suya y el resto lo copiaba de otros autores como Carver (Adams, 1980: 85).

John Hawkesworth, asimismo, en su colección dedicada a los viajeros de los mares del sur, suplantaba la voz de los distintos capitanes y navegantes de quienes redactaba sus diarios: "al elegir la primera persona por razones técnicas (tal y como aclara en la introducción, dicha opción le confería a la narración mayor verosimilitud e inmediatez) Hawkesworth era Byron, Wallis y Carteret" (Pimentel, ibíd: 240). Pero los propios viajeros reales le acusaron de inexactitud e incoherencia. Y la razón de esas inexactitudes las encontramos en que el autor era un defensor de las fábulas morales, destinadas a instruir pero al mismo tiempo entretener, lo que le mereció el desprestigio total en Inglaterra<sup>323</sup>. Pero como dice Pimentel, gracias a él, las exploraciones al Mar del Sur y los conocimientos geográficos y etnográficos de las antípodas se convertían en un sonado éxito editorial:

Más o menos erudita, más o menos docta, lo cierto es que la ciencia desplegada en los relatos de viajes supo envolver una narrativa que hablaba a sus contemporáneos de la expansión europea [...] Y si los viajeros habían sido quienes habían informado de los datos, quienes lo dibujaron y lo mostraron, de hecho, fueron los autores de las relaciones y los editores. Conviene subrayar esta diferencia entre el viajero y el autor de la relación. No siempre coincidieron, como hemos visto [...] Por un lado tenemos el viaje, emparentado con la experimentación y con la observación, esto es, con la lectura del Libro de la Naturaleza, y, por otro, la escritura del texto, la producción de un relato que quiere ser testimonio o reflejo de lo anterior, pero que está abocado a su vez a otra u otras lecturas, a la selección crítica, a la depuración de fuentes, a la elección de un argumento, a la filtración de noticias [...] Con todas las salvedades que se quiera, en todo proceso de circulación del conocimiento siempre hay una testificación delegada, una transformación desde el hecho a su visualización y desde ésta a su

<sup>322</sup> Toda su colección, dice Pimentel, además de vasta, ambiciosa, llena de información fidedigna y de otra no tanto, mezcla erudición descomunal y relatos bien tramados en los que no se sabe bien dónde comienza el *roman* y dónde la *geographie* (2003: 237).

<sup>323</sup> Defoe también era un defensor de las fábulas morales, justificando la mentira en lo edificante de la narración. Y dice Percy Adams que fue precisamente en este periodo histórico en el que se abrió la puerta para que los relatos de viaje tomaran la forma de la ficción sin pretender ser ficción, presentándose a sí mismos como trabajos factuales que empleaban la imaginación (Adams, 1983: 101). Un antecedente claro de la novela moderna.



relato y su posterior recepción por los consumidores últimos de dicho relato, de dicha experiencia (Pimentel, 2003: 243-246).

Este párrafo de Pimentel es fundamental para nosotros porque nos revela la naturaleza periodística de los textos de viaje de la época y las colecciones que los editaron: Los autores de dicho trabajo compilador y editor se comportaron como cualquier reportero que toma testimonio de los implicados, documentación fidedigna y material de contexto para luego producir un texto informativo en un proceso que implica, como decíamos al comienzo de este capítulo, la recolección, sistematización, jerarquización, análisis y comunicación de los hechos de interés, un proceso evidentemente informativo, en tanto que (usando palabras de Pimentel) implica una "testificación delegada de la realidad". Esto fue lo que hicieron personajes como Prevost, Defoe o Hawkesworth, que además, no hay que desconocerlo, eran periodistas<sup>324</sup>. Es posible que hubieran introducido inexactitudes –el sino eterno del reportero– y que en el caso de los escritores profesionales hubieran adobado con imaginación los relatos de acuerdo a los intereses comerciales o morales de la época, pero se sabe que desde siempre esta ha sido la dinámica del periodismo y también del libro de viajes, desde Herodoto y Marco Polo: visto que un tratado de geografía resulta tan aburrido igual como un dechado escueto de pueblos y costumbres, por qué no adobar esos elementos de tal manera que el lector adquiriera ese conocimiento sin pasar por el tratado científico al uso, que tampoco va a leer y que a lo mejor le resulta incomprensible. En este sentido ya lo decía la revista de la *Bibliothèque universelle des romans* en 1786:

El gusto por los viajes ha excitado siempre la curiosidad de los lectores [...] y verdaderamente extraemos más placer del abate Prévost y del capitán Cook que de los libros más atractivos sobre moralidad<sup>325</sup>.

Es el mismo argumento que esgrimieron los paradoxógrafos tantos siglos atrás.

Y todo esto sucede, como no, porque nos encontramos en la Ilustración, el Siglo de las Luces, en el que se manifiesta de forma más contundente el viaje y su

<sup>324</sup> Es significativo que estos escritores de viajes, igual que Daniel Defoe, fueran periodistas. Los que no los eran, los científicos y los marineros, se comportaban como tales, y los que sí, eran quienes editaban sus diarios y relatos, publicando también referencias a viajes y relatos en la prensa periódica. Es sabido que es precisamente durante el siglo XVII que se expande por Europa la primera generación de periódicos.

<sup>325</sup> Cit. en Pimentel (2003: 230) y en Adams (1980: 75).



relato como una forma de instrucción e información. Comenzó a considerarse insuficiente el estudio de los libros para el conocimiento; se hacía necesario viajar. Era una época de "desvelamiento del mundo, de *desocultamiento* (una *aletheia* hubieran dicho los griegos)" (Pimentel, 2009: 23). No hay que olvidar que este fue el tiempo de los científicos, los geógrafos, naturalistas, de los nuevos instrumentos de medición, el sextante, las cartas de navegación y la aguja imantada con la rosa de los vientos, los mapas, planisferios y de las circunnavegaciones alrededor del globo. Todo ello vino a reemplazar la metafísica. El mundo se había ido ensanchando más y más con cada nuevo hallazgo y se hacía necesario "ver más que leer, verificar más que comentar" (Foucault, 2005: 20); en última instancia, conocer, comprender.

Era la hora de *medir, palpar, ver, observar en directo*, guiados por la ciencia y la experiencia. El afán de "ser *testigos*", de "estar *ahí*", de "experimentar *en carne propia*" el conocimiento de tierras lejanas –o recorrer las viejas con nuevos ojos–, convirtieron al viajero del neoclasicismo en un devorador y transmisor de información y datos *útiles* (Soto Roland, op.cit).

Y así lo hicieron. El viajero fue pasando de ser un impostor, un fabulador y un mentiroso<sup>326</sup> –apelativos que ya recibía desde los tiempos pretéritos–, a ser un testigo digno de crédito.

Para comprender ese cambio de paradigma es fundamental recordar la transición que se vivió entre los siglos XVI y XVIII en lo que tiene que ver con la aproximación al dato y a la información obtenida a través del viaje, que empezó siendo un informe espontáneo de los navegantes y viajeros y derivó en un objetivo muy cercano al método científico<sup>327</sup>. Como explica Fernando Cristóvão, durante el siglo XVIII

La literatura de viajes absorbió e incorporó en sus textos otras tradiciones culturales, sobre todo aquellas afines, como la historiografía, astronomía, geografía, cartografía, así como diversas artes, especialmente la arquitectura, la numismática y la museología. No bastaban las descripciones de rutas ni los paisajes exóticos o sus tipos humanos, usos y costumbres desconocidos, ni era suficiente la narrativa de acciones aventureras o trágicas. Los lectores querían más, exigían ver, querían la representación de estos itinerarios, la reconstrucción

<sup>326</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.3.2: *Dicotomía: verdad vs. verosimilitud*.

<sup>327</sup> Nos valemos aquí de la investigación de Pimentel (2003), concretamente del capítulo *Credibilidad, testimonio y evidencia* (47-70), para exponer la línea argumental a continuación.



geográfica de los países, los rasgos de los monumentos, querían poseer ideas exactas sobre los animales y las plantas que desconocían (Cristóvão cit. en Gasquet p. 32-33)<sup>328</sup>.

Así, este período que comenzó con los primeros navegantes, al mismo tiempo que el *Grand Tour* ya formaba a los jóvenes burgueses de la época y los intelectuales iban de periplo cultural de salón en salón europeo, vino el viaje a instalarse como método científico y su relato como transmisor de conocimiento. Como explica González Troyano, hay curiosidad, ansias y afán por describir y catalogar, para luego divulgar y poner a disposición de los lectores esas experiencias.

Pero quizá el rasgo más caracterizador (sic), el que supone un salto en su naturaleza, respecto a los estadios anteriores, es el recurso al libro y el hecho de centrarlo como finalidad misma del viaje. El deseo de consignar, recoger y transmitir por escrito lo observado se convierte en justificación, a veces más que suficiente, del viaje (González Troyano, 2005: 151).

Así lo entendió Descartes, quien en lugar de viajar por los salones decide leer directamente el "gran libro del mundo" (Descartes, op.cit: 19). Igualmente Francis Bacon, al fundar el empirismo, al pretender escribir de nuevo la historia natural ya no con apoyo en los textos antiguos sino desde la experiencia, dio patentes al viaje como método de lectura del libro de la naturaleza:

Se trataba, en primer lugar, de confeccionar una nueva historia natural –en el sentido amplio con que Bacon empleaba el término–, si la superioridad sobre los antiguos debía cimentarse sobre una lectura diversa y nueva del mundo, los viajeros parecían destinados a ocupar un papel decisivo. Los viajeros aportaban y aportarían noticias, descripciones y relatos a partir de los cuales sería posible levantar el tan ansiado nuevo edificio del saber. Debidamente armados para ejercer como recolectores y observadores de hechos naturales, los viajeros estaban llamados a desempeñar el papel de testigos del mundo (Pimentel: 2003: 52).

Se quería dotar de crédito a aquellos que recorrerían el globo para traer de él sus noticias, y fue así como se comenzó a sistematizar la práctica del viaje, las técnicas de recolección de datos y la adecuación de los instrumentos a utilizar, además de institucionalizar los métodos adecuados para realizar las observaciones en terreno y la forma de instrucción a los viajeros para que el viaje resultara realmente una herramienta del método científico y con este a las demás disciplinas del saber. Rousseau resalta también la importancia del viaje en el *Emilio*, al lamentar que los naturalistas "estudien la historia natural en gabinetes" y que no tuvieran

---

<sup>328</sup>CRISTÓVAO, Fernando (1999): "Para una teoria da Literatura de Viagens", en *Condicionalistas culturais da literatura de viagens*, Lisboa, Cosmos, Universidade de Lisboa.



“idea alguna de la naturaleza”. Desde entonces, “el gabinete de Emilio es más rico que el de los reyes; su gabinete es la Tierra entera (Rousseau, 1985: 476)<sup>329</sup>.

El viaje deja entonces de ser aventura para sistematizarse y prepararse con esmero. Y no hablamos sólo de los manuales del *Ars apodemica* que explicábamos antes sino también de guías como la del botánico y naturalista Linneo, la *Instructio peregrinatoris*, dedicada a jóvenes viajeros con información práctica sobre el trabajo en el campo, el modo de recolectar y conservar los ejemplares naturales y normas para la elaboración de un diario de la expedición<sup>330</sup> (González Bueno, 2009: 68-69). El propio Linneo fue uno de los viajeros que se dieron a la lectura sistemática del «libro de la naturaleza», formó a no pocos discípulos –entre ellos José Celestino Mutis, que clasificó en un texto monumental la flora de Bogotá– y su búsqueda de un sistema coherente que permitiera conocer el modo en que el mundo natural estaba ordenado<sup>331</sup> le valieron el título de «Nuevo Adán», «Plinio del Norte» y «Príncipe de los botánicos» (González Bueno, ibíd: 61).

También la *Royal Society* promovió los viajes para “servir a la investigación de la naturaleza y la observación de los diversos fenómenos” y habló de la necesidad de levantar acta de “las cosas notables”, las de “grandes ventajas que se podrían obtener de los viajes hechos en todas las partes del mundo” (Pimentel, 2003: 56). Samuel Johnson sintetizó de este modo el espíritu de los viajes de la época: “La utilidad del viaje es sujetar la imaginación a la realidad, y en vez de pensar en cómo podrían ser las cosas, verlas como son” (cit. en Silva, 2000: 32).

---

<sup>329</sup> Cit en Macdrouin (2006: 36).

<sup>330</sup> La guía alude también a la importancia del itinerario, que debe ser minuciosamente construido antes de empezar el viaje; la edad del expedicionario, establecida entre los 25 y 35 años –ni tan joven como para que se exponga a peligros innecesarios ni tan mayor que su estado de salud no le permita abordar tales aventuras–; sus características físicas y espirituales: casto de cuerpo y mente; solícito en su trato, particularmente en tierras extranjeras; diligente para descubrir los fraudes; alejado de los discursos políticos; religioso en su pensamiento y en sus vivencias, apartado del lujo y, por supuesto, amante de la historia natural [...] los últimos capítulos quedan dedicados a los comentarios relacionados con la dieta, en la que, en un concepto plenamente hipocrático, incluye el aire, la casa, las ropas, los alimentos y el arte de cocinarlos, las bebidas –con especiales indicaciones para el uso del café, té, vino y alcoholes– y la “propagatio”, en la que se interesa por la vida casta o disoluta de los pobladores, la esterilidad de las mujeres... (González Bueno, ibídem). Incluimos esta explicación detallada a modo de ejemplo de los manuales del buen viajero de la época.

<sup>331</sup> Como explica también González Bueno, el estudio de la naturaleza, que tuvo en principio fines científicos, luego valió a coronas como la Española para la posterior explotación de las riquezas naturales, además de una pieza básica para el desarrollo de la agricultura (ibíd: 71-72).



Entonces se empezó a criticar el estilo ornamentado de los textos viajeros y la palabrería. El mandato eran las descripciones concretas, objetivas y basadas en la experimentación, en los sentidos. Y los fenómenos naturales curiosos, extraordinarios o incomprensibles pasaron a ser entendidos ya no como *mirabilias* sino como hechos de interés científico y objeto de investigación, dejando de buscar lo extraordinario sólo por su naturaleza insólita sino con el fin de quitarle su condición de prodigio. Y los viajeros, a base de apropiarse de esas técnicas a estrategias de representación características de los practicantes de las nuevas formas de conocimiento natural, comenzaron a ser tenidos por testigos más fidedignos que sus predecesores, pasaron de *impostores* a *testigos* (Pimentel, 2003: 62-63 y 68). Es así como:

El viajero del XVIII eligió su destino y organizó su trayecto en función de la formación que había elaborado y aquellos elementos que deseaba aplicar en su itinerario. En primer lugar, el viajero se desplazó para completar un saber incompleto. La experiencia que complementaba lo teórico, es decir lo aprendido y estudiado, era el viaje. No había adquisición del conocimiento hasta que no se había verificado con el itinerario (Almarcegui, 2005: 106).

Así lo hicieron personajes como Humboldt, por ejemplo. Viajero, explorador y científico, la suya es básicamente una descripción gráfica de América, en la que se vale de metáforas pictóricas, descripciones desbordantes. El naturalista, por ejemplo, recomendaba a los dibujantes que participaban en viajes y exploraciones a lugares remotos trabajar en el sitio, para que pudieran palpar la emoción sobre los lugares mismos y traer imágenes exactas de las cosas, de modo que no tuvieran que buscar inspiración en obras de botánica o ejemplares conservados en invernaderos (Lucena Giraldo, 2006: 29). Él hace lo propio y recorre la América tropical, y en su libro *Del Orinoco al Amazonas* describe su propio método de observación y relación de sus viajes:

Describir estas es tarea difícil; nos agitan tanto más cuanto que hay en ellas algo de indefinido, como la inconmensurabilidad del espacio y el volumen, la novedad y variedad de los objetos que nos rodean. Cuando un viajero tiene que describir las altas cimas de nuestro Globo, las cataratas de los grandes ríos, los tortuosos valles de los Andes, corre el peligro de fatigar al lector con la expresión monótona de su admiración. Yo estimo más adecuado, para los fines que persigo con esta crónica de mi viaje, pintar el carácter específico que caracteriza a cada paisaje. Se conoce mejor la fisonomía de una región cuanto más exactamente se captan sus diversos rasgos y se comparan entre sí: de este modo, por el camino del análisis, se va en busca



de las fuentes del goce que nos depara el gran cuadro de la Naturaleza (Humboldt, 2005: 37-38).

La de Humboldt podría ser una descripción del periodismo narrativo. Él, igual que sus colegas del viaje científico, buscó la verdad a través del testimonio individual, pero evitando lo maravilloso, el lenguaje figurado y la inexactitud, y sus relatos por eso estuvieron llenos de información botánica, geográfica y etnográfica. Bougainville, por ejemplo, hombre del mar, el que completó la primera circunnavegación francesa y que describió Tahití para la posteridad y descubridor de buena parte de las islas Salomón, fue también bastante exacto en sus descripciones y escrupuloso en sus procedimientos, y se preciaba de no ser como esos escritores de chimenea que escribían relatos sin salir de su casa:

Soy Viajero y Marino, esto es, un mentiroso y un imbécil a los ojos de esta clase de escritores perezosos y soberbios que a la sombra de su gabinete filosofan a vista de pájaro sobre el Mundo y sus habitantes y someten imperiosamente la Naturaleza a sus investigaciones. Proceder raro e inconcebible de parte de unas gentes que no habiendo observado observaciones prestadas de los propios Viajeros a quienes niegan la observaciones prestadas de los propios Viajeros a quienes niegan la facilidad de ver y pensar<sup>332</sup>.

Se trataba de "hacer conocimiento no desde el testimonio de los hombres, sino desde las evidencias del mundo" (Pimentel, 2003: 49), y otros viajeros de este período como James Cook y Alejandro Malaspina –expedicionario en colonias españolas en América, en Argentina, Chile, además de Alaska, California, Filipinas y Australia–, cumplieron a cabalidad con ese propósito, trayendo consigo informes botánicos, zoológicos y geográficos pormenorizados.

Sin embargo, a pesar de los llamados a la objetividad, no faltaron las exageraciones y mentiras, tanto las involuntarias como las ideadas por los autores con total intención de engañar. Hubo exageraciones de tipo publicitario, interés de los viajeros en nombre y fama y falsedad en los testimonios. Percy Adams habla de paradoja: en la época de la obsesión por el dato, fue la época de las mayores mentiras (1980: VIII). Y desde luego no hay que desconocer que la inexactitud, la falsedad premeditada y la fabulación de la época derivaron en errores cartográficos importantes, confundieron a los geógrafos al asegurar la existencia de ríos, estrechos, montañas, gigantes y pájaros que no existían, errores que incluso algunos de ellos legaron a entrar en la *Enciclopedia Británica* sin que nadie pudiera refutar

---

<sup>332</sup> Cit. en Adams (op.cit 96) y en Pimentel (ibíd: 67).



durante muchos años su existencia<sup>333</sup>. Y eso sin contar cómo esos textos ayudaron a validar viejos mitos y a consolidar estereotipos y prejuicios sobre determinados países o regiones como Oriente y como España<sup>334</sup>.

Pero en nuestra opinión, aunque se diga que el paradigma cambió epistemológicamente hablando, al convertir oficialmente a los viajeros en hombres de ciencia y portadores de información apreciable, tal como hemos venido reparando a lo largo de toda esta investigación, eso ya había sido así desde siempre. Por más que históricamente se les tildara de mentirosos, y de que ellos se permitieran algún hombre con cola en una isla lejana, un paraíso terrenal al sur de la línea ecuatorial o un grifo en algún lugar del Índico, los escritores viajeros siempre fueron –y no sólo desde el siglo XVIII como a veces se intenta hacer creer– portadores de información relevante, útil, imprescindible. Sin sus datos no hubieran sido posibles las primeras cartografías, sin ellos no se hubieran ampliado las fronteras, no se habría tenido noticia de los pueblos cercanos y lejanos, no habríamos aprendido, como sintetizó Descartes, que los demás por ser distintos no son bárbaros, sino también hijos de la razón. Porque no hay que olvidar algo tan elemental como que la información no es sólo información, también es desinformación, y si el libro de viajes era un vehículo para tergiversar la realidad es evidente que el texto de viaje mentiroso, premeditadamente falso, también tiene tintes informativos. Como sintetiza Juan Pimentel:

No se trata tan sólo de que las relaciones de viaje y los escritos científicos de una u otra época contuvieran errores o falsedades, algo que en todo caso juzgaríamos desde lo que hoy consideramos cierto o no [...] mas bien se trata de ver cómo se fue implantando esa retórica de la verdad, la retórica de la neutralidad y de la testificación objetiva e imparcial de los hechos. Los viajeros formaron una imagen verosímil de los hechos naturales lejanos porque aprendieron a manejar códigos de civilidad y veracidad adecuados. Gracias al empleo de tácticas de representación acreditadas, así narrativas como iconográficas, lograron construir una imagen verosímil del mundo" (2003: 69-70).

No podemos estar más de acuerdo.

<sup>333</sup> Vid. *Infra.* p. 533.

<sup>334</sup> Vid. *Infra.* Capítulo 3.2.6.2: *Lo exótico: relatos de África y el problema de Oriente y España.*



### 3.2.6 Siglo XIX: románticos, exploradores, paseantes y periodistas

#### 3.2.6.1 El viaje romántico: el conocimiento ya no es completo sin el sentimiento

Como suele ocurrir con otros, el siglo XIX no comienza en el año 1800, sino en las últimas décadas del siglo XVIII, con la crisis de ciertos postulados de la Ilustración. Tras el fracaso del gobierno posterior a la Revolución Francesa –“la Época del Terror, que fue una manera de contradecir que la Razón podía triunfar como forma de gobierno político” (Soriano, 2009: 18)–, el pensamiento burgués no tardó en ponerse a buscar un modo distinto de expresión y comprensión del mundo. Ese nueva filosofía comenzó por apartarse de la objetividad y el racionalismo, y terminó afianzando la individualidad y la subjetividad como nuevos centros de la existencia y el pensamiento, dos ideas que luego llegarían a ser casi absolutas. Aquello fue precisamente lo que recibió el nombre de Romanticismo, el resultado del sentir europeo de la época (Soriano, *ibíd*: 86-94).

Es el fin del siglo, con las convulsiones políticas e ideológicas que aquello traía consigo: la revolución industrial comenzaba a consolidarse en Inglaterra en los años de la época victoriana; las ideas de la Ilustración, que habían desembocado en la Revolución en Francia, fracasaron en el gobierno del Estado –permitieron la llegada de Napoleón, con su posterior caída–; y los estados alemanes vivían la crisis de su fragmentación, incapaces de encontrar una forma de unificar sus medidas económicas y políticas, lo cual repercutía en el sentimiento identitario del individuo alemán (Soriano, *ibíd*: 59). Era el tiempo de Kant y de su «crítica a la razón pura»; de Hume y su teoría del conocimiento a través de la experiencia sensible<sup>335</sup>; comienza el auge de la libertad de pensamiento y expresión, del individualismo –que se reflejará luego en relatos de viaje cada vez más intimistas, con menos paisaje y más mundo interior–, y se siente el desgaste de *L'Encyclopédie*: los herederos de Newton, del hombre que culminó la revolución científica, creyeron haber encontrado el método para aprehender la naturaleza, sintetizar y agrupar todo el conocimiento científico en un solo sitio, en la enciclopedia, los mapamundis y los manuales; el mundo parecía estar cerrado tras la Segunda era de los Descubrimientos y el

---

<sup>335</sup> Se trata del conocimiento mediante el placer estético de la belleza, a través de los sentidos: “Siendo lo bello algo que produce placer en el sujeto que siente, para Hume no hay belleza objetiva o subjetiva, sino que tan solo existe una experiencia estética que procede de un objeto y que es recibida por un sujeto que experimenta placer, placer estético” (Soriano, *op.cit*: 54).



conocimiento taxonómico de la naturaleza había clasificado ya prácticamente todo lo conocido. Pero pronto ese mismo hombre de finales del siglo XVIII comprendió que con aquel racionalismo no era suficiente.

Hay que recordar que el viaje ilustrado, tal como lo hemos explicado en el capítulo anterior, es "un viaje hacia la explicación, que no se desvincula del deseo, la necesidad y la obsesión por la fidelidad informativa": La descripción debía ser fiel y fiable de los paisajes, las costumbres y las actividades de los pueblos extranjeros que se visitaban, y todavía no se producía una «observación participante», es decir, que aún no se había asumido la imposibilidad de una asepsia total a la hora de escribir o narrar. Había una voluntad científica en las observaciones, una voluntad sistémica y de explicación universal. Todo ello es lo que preside las indagaciones de entonces sobre la naturaleza (Pérez López, 2009: 143).

Sin embargo, explica Pérez López, con el surgimiento de los antropólogos y naturalistas, herederos de los antiguos exploradores, se reúne en una sola figura el indagador racional, científico, y el antiguo aventurero que hasta hacía muy poco había sido considerado fabulador y mentiroso:

Esta nueva figura es quizá el primer paso inevitable hacia la asunción de una nueva concepción de la naturaleza y el inicio de una nueva visión prerromántica de la misma. Es quizá del viaje de aquellos hombres con verdadera y ancha sensibilidad, y del incipiente descrédito del optimismo epistemológico y moral, de donde nace una nueva forma de encontrarse ante la naturaleza. El movimiento prerromántico trae consigo, en los últimos decenios del siglo, una nueva sensibilidad de exaltación, de placer, de saborear la naturaleza olvidando su disección, su intento de exploración unívoca. Por fin, se posibilita la sugerencia estética, epistemológica; lo posible, lo imaginario, lo mitológico, lo religioso vuelven a la indagación de la naturaleza (Pérez López, *ibidem*).

Rousseau, Humboldt, Chateaubriand, Goethe, y Sterne serán representantes fundamentales de esa transición, y servirán de bisagra –como intelectuales, viajeros y escritores– entre el racionalismo de la Ilustración, el Siglo de las Luces y los que a continuación serán los postulados del viaje romántico.

Humboldt, por ejemplo. Además de ser un científico, tenía una concepción contemplativa del paisaje, estética. Hemos dicho que sus metáforas eran básicamente pictóricas y su máxima era "viajar conservando siempre una visión rigurosa y a la vez exaltada del mundo" (cit. en Pérez López, *ibíd*: 145). El naturalista, explica Pimentel (2003: 182-183), modificó y elevó la geografía a un



rango científico inédito: agrupó conocimientos dispersos asociados a la cartografía y a la descripción del mundo en un proyecto en el que convergieron la objetividad, la precisión de las medidas, el estudio de los fenómenos físicos, pero no por ello se olvidó de lo simbólico y lo subjetivo. Esto se hace evidente cuando describe, por ejemplo, la cima del Chimborazo:

Cuando después de largas lluvias, aumenta súbitamente la transparencia del aire, a orillas del Mar del Sur, se aparece el Chimborazo en el horizonte como una nube que se destaca de las demás cimas de toda la cadena de los Andes, de modo que aquella cúpula majestuosa, obra del inmortal genio de Miguel Ángel, se levanta sobre los monumentos antiguos que rodean el Capitolio (cit. Pimentel, *ibíd*: 195).

Esa visión exaltada que él mismo define y practica se convertiría después, en los plenamente románticos, en la forma común de contemplación sensible de la naturaleza. Se trata, como también dice Pérez López, no sólo de un deseo de conquista de la naturaleza (Humboldt asciende al Chimborazo que entonces era considerado la cima más elevada del Planeta) sino de encontrar sugerencias estéticas en la ascensión. Una conquista doble, tanto científica como estética: “este nuevo lenguaje hace evidente la existencia de una concepción no antagónica de la actividad artística y científica. Poetas y científicos se abrazan. [...] Lo cual no significa eliminar la capacidad de crear conocimiento cierto y abandonarse a la contemplación” (Pérez López, *op.cit*: 146-147). Y esto nos interesa porque ese «conocimiento cierto» es el que luego se traduce en el texto de viaje, ahí radica la información, que también tiene que ver con la búsqueda de la belleza.

Rousseau ya había impelido también al viaje como método de conocimiento del mundo y de instrucción, tanto que en *El Emilio* propuso como libro de cabecera, no alguno de Aristóteles o Plinio, sino *Robinson Crusoe* (1985: 2011). “Con Rousseau el hombre comienza el camino que lo llevará a situarse en brazos de la naturaleza [...] el nuevo gabinete será, como dice el ginebrino, la tierra entera, y el viaje, un placer, no una mera necesidad soportada”. Es cierto que era un hombre de la Ilustración, pero para él ya no se trataba del viaje sólo como un ejercicio de recolección de datos (Pérez López, *ibídem*). Viajar sería también aventura –que no viajar por viajar, porque aquello equivalía, para un hombre ilustrado como él, a comportarse como un vagabundo (*ibíd*: 526)–. En su caso, se trataba todavía del objetivo didáctico del viaje, de saber viajar, pero no una cuestión sólo de instrumentos sino de sensibilidad del observador, algo que Rousseau desarrollaría



sobre todo en sus *Confesiones*, autobiografía de un paseante solitario (Pérez López, *ibíd*: 148).

En Alemania el movimiento romántico también comenzaba a tomar forma. Kant formuló allí el fracaso del positivismo a través de su discurso sobre «lo sublime», asumiendo la imposibilidad de aprehender, en su totalidad, la fuerza, la inconmensurabilidad de la naturaleza, que desbordaba la capacidad humana de intuición<sup>336</sup>. Schiller también dijo entonces: “el camino hacia el intelecto lo abre el corazón. La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad” (cit. en Soriano, *op.cit*: 90). Y así es como comienza a afianzarse la idea de que no todas las preguntas se pueden responder de forma unívoca mediante la razón, y todo ello configura la filosofía del idealismo, que entre otras cosas significará la introducción de la importancia de lo subjetivo, característica decisiva del siglo romántico.

Goethe, por su parte, también hace su contribución en la transición de la razón a los sentidos. Viajero, escribe el diario de su *Viaje a Italia* –más cercano a Montaigne y a los viajeros del *Grand Tour* que a los científicos de la Ilustración– y su *Werther* evidencia el desencanto vital de la Europa que vive la crisis de las ideas del Antiguo Régimen. Laurence Sterne será igualmente decisivo. Su *Viaje sentimental* inaugura la tradición del viaje por el viaje, de los que parten por *besoin de voyager* –luego dirá Baudelaire en su famoso verso que los verdaderos viajeros son los que parten por partir (2007: 249)<sup>337</sup>–, y pone en entredicho esa idea tan asumida entre los siglos XVII y XVIII del viaje como instrucción, cuando asegura que viajar no es forzosamente provechoso sólo por el hecho de hacerlo:

Lo mismo puede ocurrir al pobre viajero que, por tierra o por mar, recorre los reinos más civilizados del globo, en busca de sabiduría y provecho. Sabiduría y provecho pueden, sin duda, adquirirse recorriendo mares y tierras; mas que el conocimiento resulte útil y el provecho sea verdadero es ya una lotería –y, aun cuando el aventurero sea el afortunado–, ha

---

<sup>336</sup> Para Kant lo sublime es lo inconmensurable, aquello que sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer y que puede tener lugar únicamente en la naturaleza, ante la contemplación de algo que sobrepasa la capacidad humana de comprensión y aprehendizaje: “lo sublime es lo que place inmensamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (Kant, 2009: 203).

<sup>337</sup> “*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent, / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!...*”.

“Mas viajeros, realmente, son sólo los que parten / por partir; corazones ligeros, iguales a los globos, / que nunca se separan de su fatalidad, / y, sin saber por qué, dicen siempre: ¡Adelante!”.



de usar el capital adquirido con precaución y sobriedad, para sacar la correspondiente ventaja (Sterne, op.cit: 25).

Chateaubriand, asimismo, hará su aportación en este proceso, y sus textos serán de enorme influencia en el primer romanticismo francés, especialmente aquellos inspirados en su viaje a América –como *Atala*, *Les natchez* y, evidentemente el *Viaje a América*–, además su Itinerario a Tierra Santa, con el que se incluye en la corriente de la introducción del «yo» en el texto. En su libro *De París a Jerusalén* (1811) se declara heredero de los antiguos peregrinos, y el texto cumple con las características y estructura de guía-relato que ya tenían los relatos medievales. Así lo formula en el prefacio de la edición de 1827:

Estaba casi olvidada Jerusalén: un siglo antirreligioso había perdido la memoria de la cuna de la religión; y como no había caballeros, parecía que había dejado de existir Palestina [...] Cuando mi itinerario estuvo apenas publicado, sirvió de guía a una infinidad de viajeros. Nada lo recomienda al público más que su exactitud: es el libro de postas de las ruinas; en él señalo escrupulosamente los caminos, moradas y las estaciones de la gloria (Chateaubriand, 1827: 5)<sup>338</sup>.

Es en esa obra en la que Chateaubriand proclama también la subjetividad como centro del viaje, como explica Soriano: “El viaje se convierte en finalidad en sí mismo, sin futura aplicación ni utilidad objetiva, porque ese sujeto viajero se encuentra y se conoce a sí mismo a través de los pasos que recorre: abandona el enciclopedismo, inaugurando así la tradición romántica” (ibíd: 58). Y así lo dice el francés:

Es al hombre, mucho más que al autor, a quien se verá por todos sitios: hablo eternamente de mí, y hablaba a salvo, ya que no contaba en absoluto con la publicación de estas Memorias. Pero como no tengo nada en el corazón que tema mostrar al exterior, no he suprimido nada de mis notas originales (cit. en Soriano, ibíd: 58).

No podemos aceptar la afirmación de Soriano de que el texto no tiene propósito utilitario ni pretensiones informativas. Dice Brilli que la obra de Chateaubriand, igual que *Corinne*, de Madame de Staël, y el *Childe Harold Pilgrimage* de Lord Byron, se convirtieron en auténticos vademécum y guías espirituales de su época (op.cit: 66). Y aunque su uso como guía sea consecuencia y no propósito, no deja de ser cierto que a pesar de su subjetividad, el propio Chateaubriand reconoce

<sup>338</sup> CHATEAUBRIAND, François-René (1827): *Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París*. Madrid, Mellado Editor (Edición digitalizada). Cit. en Soriano (2009: 39).



la objetividad a la que está abocado el viajero, y se la aplica. Ya en el prólogo de su *Viaje a América* aseguraba que los viajes constituyen una de las fuentes de la historia: "por medio de la narración de los viajeros llega a colocarse la historia general de las naciones extrañas al lado de la particular de cada país, una fuente de Historia"<sup>339</sup> (1859: 3). Y también aquí:

Un viajero es una especie de historiador: su deber es relatar fielmente aquello que ha visto o ha escuchado decir; no debe inventar nada, pero tampoco debe omitir nada; y sean cuales sean sus opiniones particulares, ellas no deben nunca cegarlos hasta el punto de ocultar o desnaturalizar la verdad (cit. en Soriano, *ibid.*: 36).

Esto quiere decir que el francés, aunque es su «yo» el que habla en el texto, reconoce el deseo de la objetividad de sus palabras. Y esto es interesante porque esta práctica romántica, que seguirán rápidamente personajes como Lamartine (1825), Delacroix (1832), Flaubert (1849) o Nerval (1851) en sus respectivos viajes a Oriente, evidencia algo que nos interesa en términos del viaje como información: la subjetividad no significa mentira o tergiversación sino lo contrario. Como dice Pérez López, "el conocimiento ya no será completo sin el sentimiento" (*op.cit.*: 148), del mismo modo que lo había intuido Descartes unos siglos antes cuando formuló en su *Discurso* que "no hay nada en el entendimiento que no haya estado antes en los sentidos" (1999: 44).

Así, el deseo del autor de comunicar su mirada del mundo, su búsqueda de la belleza y de llegar a lo sublime a través de la subjetividad, al alma de las cosas, no es otra cosa que la aspiración platónica a la verdad, la ascensión a la idea, y por tanto ese viaje, aunque «sentimental», no deja de ser informativo: "El hombre romántico todavía cree en la unión de lo verdadero, de lo moral y de lo bello, y precisamente cree encontrar platónicamente la eternidad participando de una contemplación de la más absoluta belleza de la naturaleza (Pérez López, *op.cit.*: 152). Ya lo dijo Keats: "la belleza es verdad", y también el semiólogo Juri Lotman: "La belleza es información" (cit. en Lodge: 1999: 55).

Por otra parte, hay que recordar que Chateaubriand fue además quien introdujo la expresión que definió el malestar general, el *mal du siècle*, que reflejaba la crisis en la que entró Europa a comienzos del siglo XIX, la misma que mostraba Goethe en *Werther* y que era el común desencanto de la burguesía del continente.

<sup>339</sup> "Les voyages sont une sources de l'histoire: l'histoire des nations étrangères vient se placer, par la narration des voyageurs, auprès de l'histoire particulier de chaque pays".



Como explica Soriano, el mundo antiguo ya no era válido, pero el mundo moderno tampoco. Entonces se volvió la mirada hacia el pasado, a las ruinas, a Grecia, a Jerusalén y a otros lugares tradicionalmente míticos, especialmente a Oriente. Precisamente por eso, en el mundo Romántico, el viaje fue crucial: abrió la posibilidad al viajero de visitar esos lugares con los que la imaginación soñaba y, a su vez, se convirtió en metáfora del camino de la vida, en una época preocupada por su finitud contrapuesta al deseo de eternidad: "el romántico es viajero en su propia definición" (op.cit: 99-104).

Eso significa que el viajero del XIX, que hasta entonces se había desplazado en pro de la ciencia y la razón científica, comenzó a mirar hacia otros lugares, a añorar el pasado y a pensar en territorios lejanos, espacios soñados lejos del suyo en el que los proyectos fundamentales parecían estar fracasando. Así, el viaje continuará siendo el método de exploración del mundo pero ya no con fines científicos sino encaminado a la búsqueda de respuestas, esta vez a través de la sensibilidad, la sensualidad, y con ellas, de la supremacía del yo narrador, que atraviesa caminos más interiores que exteriores:

Surge el sueño de la alteridad como esperanza en la existencia de algo más allá de lo propio. La alteridad, entonces, se convierte en *rêverie*<sup>340</sup>, en palabras de Gastón Bachelard, quedando el alma libre al salir de la no amada realidad. Esta actitud es, a su vez una forma no sólo de conocer qué hay más allá del entorno de lo propio, sino una forma de conocerse a sí mismo, una forma autobiográfica de exotismo, siendo la propia alteridad la que permite convertir al sujeto en un ser con algún tipo de identidad (Soriano, *ibíd*: 75).

Es así como a finales del siglo XVIII hay dos modelos enfrentados: uno científico, de obsesión por la explicación, caracterizado por una cierta soberbia antropológica y un optimismo epistemológico y moral –el hombre cree tener los utensilios específicos para dominar, transformar y comprender la naturaleza–, y una segunda concepción del viaje como necesidad subjetiva, de contemplación estética y vital. Hay una cierta desilusión metódica y moral y una nueva forma de entender la naturaleza como refugio (Pérez López, op.cit: 142-145).

Y será la segunda concepción, la romántica, la que termine por ganar la partida. Con ella el viaje cambia definitivamente de signo:

---

<sup>340</sup> Ensueño.



Inmersos en un mundo que se les antojaba vacío, los románticos buscan, como modo de romper la insatisfacción y la monotonía del «aquí» y el «ahora», la exaltación intensa de la sensibilidad y del espíritu [...] el «yo» romántico buscará en su deambular un motivo inapreciable de emoción y exaltación de la sensibilidad. Viajar por el mundo se convierte en un fin en sí mismo [...] para exaltar la emoción del alma ante el sugestivo y el mágico encanto de los paisajes impresionantes y exóticos (Bravo, 2006: 190).

Entramos así de lleno en el siglo XIX, que será el de la plena industrialización. El mejoramiento de las vías de comunicación y los nuevos medios de transporte –el tren, el buque de vapor y el globo– aportarán al viaje la velocidad, acortarán recorridos, poco a poco comenzarán a democratizar el desplazamiento y se simplificará el acceso a muchísimos destinos. Los mapas ya están a disposición de muchos, en detallados mapamundis. Será también un tiempo convulso por la sublevación de no pocas colonias –las americanas, por ejemplo–, y la libertad de expresión consignada en la *Declaración de los derechos del Hombre y el Ciudadano* consolidará aún más el auge de la imprenta. En la búsqueda del Otro, de la alteridad, el viaje a Oriente y la exploración de África serán dos de las principales fuentes de relatos viajeros y, por tanto, estamos ante uno de los períodos más prolíficos en cuanto a textos de viaje se refiere, por lo que cualquier intento de síntesis resulta complicado.

Hemos abordado hasta aquí los albores del viaje romántico, en el que “la sentimentalidad y efusión subjetiva dan paso a la exaltación de lo imaginario” (Soto Roland, op.cit). Por eso, en la escritura de viaje de este período encontramos entusiasmo constante ante la naturaleza, pasión estética, hedonista, y preponderancia de la búsqueda interior del escritor. El relato se convirtió también en el verdadero objeto del viaje –viajar para escribir– y por eso nos encontramos, en definitiva, un nuevo tipo de desplazamiento:

El viaje poético, aquél en el que el propósito no es la descripción directa y fidedigna del objeto de investigación y su integración causal en el sistema, sino la propia experiencia vital individual del viajero. De la obsesión por una razón solitaria y todopoderosa del racionalismo [...] se llega a la obsesión por el puro sentir, a cierto navegar irracional. A un viaje poético, esto es: creativo, no planificado, simplemente vivido, un viaje donde no importa tanto lo verosímil como cierto deseo de un sentir encarnado y terco, recuperando cierto espíritu de aventura de caballero quijotesco. El caminar del nuevo viajero es errante (Pérez López 143-144).

Todo eso es cierto salvo que no importa lo verosímil. Es verdad que no hay un esmero de la descripción objetiva de los lugares que se visitan y sí de la sensación, el



sentimiento, y la belleza que se expresa con cierto tono de melancolía, pero todo ello no deja de tener aires de verdad. Veamos.

Es usual que los investigadores se pregunten qué es lo verdadero en relatos de este tipo, en los que, como en la autobiografía o las memorias, prima la subjetividad y la experiencia que sólo es accesible para el propio viajero. Suele decirse que “lo único que podría verificarse en el escrito de viajes, al igual que en el escrito autobiográfico, son los datos externos, las descripciones de una ciudad, de un paisaje, de los habitantes” pero no es posible saber si realmente un episodio ocurrió como está escrito, o si el sujeto manipuló sus palabras haciendo la escena real algo ficticio, o incluso inventando toda la escena (Soriano, op.cit: 38). Pero en nuestra opinión aquello no tiene realmente mucha importancia: es en la vivencia y en la sensación donde se encuentra la información de este tipo de relatos viajeros, y las impresiones subjetivas, si bien muchas de ellas estuvieron contaminadas por los prejuicios y las ideas hechas que lleva el viajero en su cabeza, no hay que olvidar que también tenían el deseo de “no omitir pero tampoco inventar nada”, como decía Chateaubriand.

El *Viaje a Oriente* de Flaubert<sup>341</sup> es un ejemplo. Es posible que el escritor equivocara las medidas de las pirámides y confundiera el nombre de los templos o de alguna divinidad egipcia, pero sus notas, como explica su traductora Lola Bermúdez, son deshilachadas, secas, entre el cuaderno de notas, el prontuario, la relación de recuerdos eróticos y unos apuntes de turista y, a veces, de erudito (2010: 10). Es decir, que son un montón de descripciones del paisaje y de sus sensaciones movidas por un impulso de querer verlo todo: “lo agradable y lo exótico, lo repugnante y lo escabroso, el monumento y la vida cotidiana” (ibíd: 12). Su idea era contarle todo, de forma minuciosa, trasladando al papel el instante y su visión. No

---

<sup>341</sup> Aunque podría considerársele a priori como un autor viajero –por su *Viaje a Oriente* y sus *Carnets de voyage*–, Flaubert no fue un autor que tuviera el viaje como eje o marco retórico de su obra: permaneció toda su vida en su casa de Croisset, en Normandía, encerrado escribiendo dieciséis horas al día como un galeote, y sin tiempo para nada que no fuera leer y escribir. Es más, no era propósito de Flaubert publicar esas notas, que posiblemente fueran para él un laboratorio de escritura. Fue su sobrina Caroline Franklin-Court quien manipuló y expurgó los cuadernos de su tío para su edición en 1910.

Así, los únicos cinco auténticos viajes que emprendió en su vida son, por orden cronológico, el efectuado a los Pirineos y a Córcega, el realizado a Italia, acompañando a su hermana, el viaje a pie junto a Maxime du Camp por la Bretaña profunda, el que tendrá a Egipto como destino y núcleo, y el regreso en 1858 al apetecido Oriente –en este caso, Argelia y Cartago– para empaparse sobre el terreno del decorado de su ya iniciada *Salammbô* (1862) (Álvarez de la Rosa, 2004: 20).



puede haber mentira en ello: la percepción es siempre subjetiva, sí, pero no por eso menos informativa. Es una imagen del mundo que el autor intenta plasmar, la suya, quizá sin carácter científico, ni taxonómico, ni totalizador, pero sí haciendo un intento por descubrir verdades más esenciales, más profundas, del hombre y la vida. Como cuando dice Flaubert:

Viajó. Conoció la melancolía de los trasatlánticos, los fríos despertares bajo la tierra, el asombro de los paisajes y las ruinas, la amargura de las simpatías interrumpidas. Regresó (Flaubert, 2010: 18).

En ello también hay poesía pero también verdad, hay información. Es el viaje como indagación en el alma humana y esa no es una exploración despreciable, como tampoco la información que proviene de ella. La aproximación al dato es a través de la sensibilidad, no de la razón, pero eso origina una prosa poética que también es informativa, como ya explicamos en el caso de los modernistas americanos de finales del XIX. Además, la subjetividad no implica, como aclara la propia Soriano, una renuncia a la ética. "El romántico lo que está haciendo es pensar la sociedad futura en la que el propio sujeto pueda acatar un proyecto ético y político que parta de la subjetividad" (op.cit: 86-87). Por tanto, el valor informativo de esos textos está en las imágenes textuales, en la conquista de lo sublime a través de crónica subjetiva de la realidad.

Y hay que recordar además que Flaubert no fue tanto romántico como realista. Su obsesión por "ser simplemente ojo" (2010: 10-15) ya se esboza en su diario de viaje, algo que luego será característico en su narrativa posterior. Flaubert, recordemos, introduce la figura del narrador testigo, omnisciente hasta cierto punto, y cuyo propósito es pasar inadvertido para el lector. En ese sentido, el viaje a Oriente fue para Flaubert:

Un laboratorio estilístico, en el que practicaré lo que, pocos años después, será su regla de oro novelística, su particular premisa, aquella que consiste en defender el sagrado principio de la impersonalidad: situarse como Dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna [...] toda una serie de impresiones observadas y recogidas con una aparente frialdad notarial (Álvarez de la Rosa, 2004: 24).

Siendo imposible hacer aquí un recuento detallado de los escritores viajeros del XIX y el Romanticismo, mencionaremos sólo algunos nombres destacados, al haber esbozado ya, con los ejemplos anteriores, algunas de sus características más significativas. Ellos serían: Washington Irving y su obra dedicada a sus viajes y a su



fascinación por el paisaje –*Cuentos de un viajero* y *Cuentos de la Alhambra*, por ejemplo–, las *Cartas de un viajero* de George Sand; los relatos de viaje de los autores de la novela realista española del XIX<sup>342</sup>; y los textos de viaje de autores como Lord Byron, Merimée, Théophile Gautier, Alejandro Dumas (padre e hijo), y Charles Baudelaire<sup>343</sup>. Este último, uno de los representantes de otro tipo de viajero que se configura en esta época, cuya definición formulará teóricamente Walter Benjamin años después. Hablamos del *flâneur* o paseante urbano, el que deambula por la ciudad mirando también en su interior, buscando la geografía de sí mismo, que se camufla entre la multitud en el laberinto de la metrópoli, viajero que se siente en casa en cualquier parte, cazador de imágenes en el escenario urbano (Benjamin, 2005: 421-457).

Y es interesante que Benjamin asegure que el *flâneur* es incluso periodista: “un literato que se entrega al mercado para venderse [...] que hace que sus horas de ocio en el bulevar aparezcan como una parte de su trabajo” (Benjamin, 2005: 449). Es un explorador de las muchedumbres, en las que encuentra su refugio, participando de la labor del «cronista y del filósofo» (2005: 422). Esto es revelador en tanto que este tipo de viaje urbano, a la vez que romántico, de la sensación y los sentidos, es el que en aquella época ejercieron también otros escritores que se comportaron como informadores, periodistas. Es decir, la realidad fue su punto de partida, y la investigación, ya no tanto científica como humana, del algún modo heredera del método racionalista del siglo XVIII y luego convertida en herramienta literaria:

Balzac, Dickens o Zola salen a la calle de la democracia incipiente con un cuaderno en el bolsillo, para anotar lo que ven y lo que escuchan en el mercado o en los bajos fondos. La retórica de la investigación, en la época del positivismo científico, es explícita en los textos reflexivos del realismo y del naturalismo. Las grandes novelas sobre la realidad van a seguir métodos de composición parecidos a los de la investigación periodística. Lo real es un laboratorio tanto para la literatura de ficción como para el periodismo (Carrión, 2012: 27).

Lo que queremos decir con esto es que, nuevamente, se trata de la indagación en el hombre, y el viaje, así sea el de la sensibilidad y el paseo urbano, sirve para

<sup>342</sup> Alrededor de 1868, España vivía el auge de la novela realista, un movimiento en el que, entre otras características, una generación de escritores entendió la escritura del viaje como una representación casi notarial de la realidad. Entre otros, los autores más importantes del movimiento son Pérez Galdós, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín, entre otros.

<sup>343</sup> Aunque siempre alardeó de haber viajado en su juventud, lo cierto es que Baudelaire, quien emprendió un viaje a la India a instancias de su familia (querían alejarlo de la mala vida), se devolvió a la primera ocasión, ansioso de volver al ambiente bohemio de París (Troyat, 1994).



ello. Además, esto demuestra cómo las técnicas del empirismo y el positivismo, que se aplicaron primero para leer el libro de la naturaleza, serán las que luego utilizará tanto la ficción como el periodismo.

Estamos ante una nueva forma de peregrinación: si en principio se hacía a Tierra Santa, luego a los confines del conocimiento, ahora también se hará por la ciudad, nuevo centro del hombre de la industrialización. Y se peregrina por ella porque en una época como el siglo XIX, auge de la modernidad, es ahí donde están las respuestas. Entre otras cosas porque el viaje en aquel momento todavía no es para todo el mundo, que sólo llegará con la consolidación de la clase media, un fenómeno que tampoco tardaría mucho en llegar.

### **3.2.6.2 Lo exótico: relatos de África y el problema de Oriente y España**

Hay un sentimiento muy propio del Romanticismo que no podemos dejar de mencionar por ser motor de no pocos libros de viaje de este tiempo: el placer de lo exótico, entendiendo por tal el gusto por todo aquello externo a lo propio, a los usos y costumbres del entorno cercano, que genera extrañeza y a la vez deseo. "Exótico es sinónimo de alteridad", dice Todorov (2003: 369) y, en narrativa, lo exótico es la mediación entre «lo extranjero» y un público que se supone que es «de casa» (Lodge, 1999: 237).

En el siglo XIX, la posibilidad de conocer de cerca lo verdaderamente exótico estaba reservada, todavía, a unos cuantos aventureros que se le medían, como antes lo hicieran Herodoto, Marco Polo o Colón, a la aventura, muchos de ellos cansados también de la vida burguesa y de gabinete, en una época en la que la antropología, la etnografía y la arqueología empezaban a ser ciencias reconocidas. Es cierto que el racionalismo y el Siglo de las Luces trajeron consigo los métodos de sistematización del viaje, el desarrollo de los instrumentos de navegación y otros progresos que aliviaron la dificultad que entonces suponían los desplazamientos, pero todavía en el XIX hay en el mundo un agujero negro, un punto sin cartografiar, del que apenas se conocen en detalle los países de la costa Mediterránea y aquellos litorales donde ingleses, franceses y holandeses habían asentado algunas bases desde las que comerciaban marfil, oro y esclavos. Se trata del corazón de África, un sitio lleno de peligros naturales, enfermedades, ríos rápidos, animales salvajes y tribus agresivas que recibían a los extranjeros con la misma furia con la que en el siglo XV los indios



americanos saludaron a las naves en las que llegaba Cabeza de Vaca: con flechas y lanzas.

Aún así, esa llamada de lo exótico, la llamada de África, tentó a misioneros, exploradores y corresponsales intrépidos, en buena parte guiados por objetivos muy similares a los de Colón en su día: ciudades de oro y minas repletas de tesoros. Tombuctú, por ejemplo, tenía entonces casi la misma fama que en su día *El Dorado*, y unos cuantos se lanzaron a buscarla<sup>344</sup>. Pero más allá del mito, las riquezas del continente negro eran una realidad y las sociedades geográficas que surgían por entonces comenzaron a patrocinar a los exploradores no sólo por el interés científico de las misiones sino con el objetivo de apropiarse de ese patrimonio natural y mineral. Como dice Mary Louise Pratt, lo que ocurrió en el siglo XIX fue, por un lado, la idea de completar el edificio del conocimiento de la historia natural y, por otro, la expansión del sistema capitalista (2001: 138). Ya Europa comenzaba a ver la necesidad y las ventajas de asentarse de forma permanente en África y al final del XIX, ya se sabe, el continente africano era un mapa troceado y repartido entre las potencias europeas. El viaje, por tanto, vino acompañado de explotación, colonización y luchas territoriales.

No eran pocas entonces las Sociedades Geográficas. En 1821 se funda la *Société de Géographie*, de París; en 1828 la *Gesellschaft für Erdkunde* de Berlín; en 1830, la *Royal Geographical Society* de Londres, la *Sociedad Geográfica de Madrid* comienza su actividad en 1876 y en 1888 se instala en Washington la *National Geographic Society*, todas ellas destinadas, como recuerda Belenguer (op.cit: 91), a promover y financiar expediciones y proyectos relacionados con la investigación científica y geográfica. Muchas, además, editaban sus propias revistas y boletines, dando noticia de los progresos de los viajeros en sus descubrimientos a través de textos, como es evidente, de un altísimo carácter e interés informativo.

Esta exploración africana, como es obvio, dejó también un número significativo de relatos de viaje. Uno de los primeros en abrir ese camino de exploración africano sería James Bruce, todavía a finales del Siglo XVIII, con el apoyo de la *Royal Society*. Fue el descubridor de las fuentes del Nilo Azul, de lo que

---

<sup>344</sup> Como René Caillié, el escritor francés que a comienzos del siglo XIX, inspirado en los relatos de Mungo Park, se empeñó en ser el primer cristiano en llegar a esa ciudad mítica. Pero al llegar allí, escribió: "miré a mi alrededor y descubrí que lo que tenía delante no respondía a mis expectativas. Me había hecho una idea muy distinta de su grandeza y prosperidad. A primera vista la ciudad no ofrecía más que un montón de casa de barro mal construidas" (cit. en López Fonseca, 2010: 63-64).



dejó testimonio en un libro llamado *Travels to discover the source of the Nile* (1790), por el que fue acusado de mentira y exageración por intelectuales como Samuel Johnson, el egiptólogo Henry Salt e incluso el autor de la sátira del *Barón de Münchhausen*. Pero dice Percy Adams que fue injustamente tratado, ya que la veracidad de sus descripciones geográficas e históricas sobre Etiopía y el cuerno de África fue luego demostrada (op.cit: 210).

Sigue su senda el explorador y naturalista Mungo Park, también médico cirujano, quien con apenas veinticuatro años se internó en las tierras del Este africano con el objetivo de llegar hasta las fuentes del río Níger. Fue así como ofreció sus servicios a la Asociación africana, que entonces promovía la exploración del corazón del continente<sup>345</sup>. Park remontó el río Níger pero no consiguió llegar hasta su fuente, una meta que tampoco logró en un segundo viaje diez años después, en el que murió con sus compañeros de expedición, entre las fiebres, los rápidos del río y los agresivos nativos. Pero Park dejó testimonio de su primer viaje en sus diarios editados bajo el título *Viajes a las regiones interiores de África* (1795-7)<sup>346</sup>, del que él mismo explica en el prólogo que ha sido redactado a partir sus anotaciones sobre el terreno. Park apostilla además su valor informativo:

Lo que lo hace digno de recomendación es su sinceridad. Se trata de un relato directo y sin alterar, sin pretensiones de ningún tipo, a no ser su reivindicación de hacer mayor, hasta cierto punto, el círculo de la geografía africana [...] el Diario, que ahora tengo el honor de presentarles, es, un relato exacto y fidedigno de mis acciones y observaciones a su servicio, desde el comienzo de mi viaje hasta su fin (Park, 2008: 19-21).

Con los relatos de James Bruce y Mungo Park podemos empezar a esbozar las que serán las características de estos relatos de viaje: su propósito es básicamente informativo, como históricamente los relatos testimoniales de los viajeros y exploradores, y su prosa es limpia, sencilla, que busca dar cuenta de aquellos territorios nuevos para sus ojos y más aún para los de los lectores. Libros redactados por ellos mismos o por escribanos a partir de sus notas de viaje –como lo hicieran Smollet, Prévost y Hawkesworth, responsables de colecciones de viajes del siglo XVIII, con los diarios de los grandes navegantes de la Segunda era de los Descubrimientos–.

---

<sup>345</sup> *Association for Promoting the Discovery of the Interior Parts of Africa*, fundada en 1788 para explorar el África occidental y conseguir la localización exacta de Tombuctú.

<sup>346</sup> Recientemente editado en España por Ediciones del Viento. Véase bibliografía.



El libro de Park, por ejemplo –y lo harán también los relatos de sus contemporáneos–, refleja un trabajo de antropólogo, etnógrafo, las pesquisas de un hombre que con su observación ya no escrupulosa sino participante se introduce en la vida de una comunidad y la describe. Park relata el modo de vida de los nativos, los granos y alimentos que cultivan –cebollas, distintos tipos de calabaza, ñame, mandioca, cacahuètes, sandías y otras plantas comestibles–, las enfermedades que él mismo llega a padecer, e incluso sus conversaciones con ellos. Una bella anécdota del libro cuenta cómo en todo el continente no han conseguido domar al elefante para poner su fuerza al servicio del hombre, y por eso lo cazan y truecan sus colmillos con los europeos (es el año 1795). Pero cuando Park les cuenta a los nativos que en Oriente sí que han conseguido someter al elefante, estos le dicen: ¡mentira de hombre blanco! (ibíd: 29-30). La anécdota refleja, una vez más, que lo real no es necesariamente lo verosímil, y la verdad depende siempre del receptor y de sus ideas preconcebidas.

De James Bruce y Mungo Park hay que decir además que su aportación científica fue tal que ambos apellidos se usan como abreviatura en la descripción y clasificación científica de los vegetales y plantas en bases de datos científicas, lo que los acredita como autoridades en la materia.

Los pasos de estos dos aventureros los siguieron personajes como Dixon Denham, Hugh Clapperton y Walter Oudney, descubridores del lago Chad; asimismo Eduard Vogel, quien recorrió Sudán y otros territorios del centro de África; Ferreira Da Silva atravesó el África austral, Paul du Chaillu descubrió la presencia de gorilas y pigmeos en el África central –a los que describió como bestias feroces semejantes a los seres infernales de la iconografía medieval (Rull, 2008: 68)–, y finalmente Richard Francis Burton y John Hanning Speke irán allí enviados por la *Royal Geographical Society* a explorar el continente. Juntos descubrieron el lago Tanganica, pero a esas alturas del viaje, enfermos ambos, tuvieron que separarse. Y en esa bifurcación, Speke descubrió el lago Victoria, del que aseguró, a su regreso a Inglaterra, que era la tan buscada fuente del Nilo.

El descubrimiento era mayúsculo. Todos los grandes exploradores antiguos habían intentado el hallazgo –incluso Herodoto aspiró a ello y así lo contó en sus páginas, más de veinte siglos antes que Speke–. Pero Burton, incapaz de reconocer el hallazgo que se perdió por muy poco, puso en duda el descubrimiento de su



compañero, y desde entonces ambos entablaron una enemistad irreconciliable. Luego Speke volvió a África a constatar su descubrimiento, acompañado del también famoso explorador James Grant, pero antes de poder defender su hallazgo, falleció en un misterioso accidente que le impidió aportar las pruebas que había conseguido.

Pero tanto de Speke como de Burton ha quedado el relato de sus expediciones y descubrimientos. Speke publicó su Diario en 1863 y el libro *What led the discovery of the Source of the Nile*, que apareció el año de su muerte. El descubrimiento de Speke en el primer viaje se remonta a 1857, pero su diario responde a su segundo viaje, el que realizó en 1860 enviado nuevamente por la *Royal Geographical Society* para certificar su descubrimiento. De su diario dice Rosa Regás (2000):

No es sólo es una relación del viaje que emprendió para demostrar su teoría, sino que reúne una gran cantidad de información de lo que eran en aquellos momentos los territorios desconocidos del interior de África: su teoría sobre lo que pudo haber sido la historia de esos pueblos con los que se encontró que nunca había sido escrita, el modo de comportarse con sus costumbres y sus morales, una teoría del por qué de las guerras, de las consecuencias de la poligamia, del origen de la esclavitud, del abandono en que los dioses mediterráneos sometieron al continente africano, además de la descripción de la fauna y la flora, del carácter de los nativos, del trato que estableció con ellos, de sus canjes, de sus miedos, de sus proezas y de sus servidumbres. La explicación pormenorizada de la situación en que se encontraba todos los días, las temperaturas, las lluvias y las sequías ocupan el mismo lugar en importancia y precisión que el carácter de los reyezuelos y los guerreros, las brujas y los curanderos, pero también la forma en que se relacionan y cómo va a ser difícil que esos pueblos entren en el camino de Occidente (Regás, 2000a).

El libro de Speke cumple con el mismo esquema del de Mungo Park y de los libros de viajes editados en la época en lo que respecta al continente africano. Libros casi periodísticos, reporteriles, como lo que escribiera Colón pero ya sin ver ni reproducir las leyendas de Marco Polo. Son textos que pretenden informar de aquellos territorios desconocidos y que más que a la historia pertenecen al campo de la información (hablan de actualidad, no de hechos del pasado), y también porque no parten como científicos, antropólogos (aunque buena parte de su trabajo es el de tal) sino como verdaderos exploradores, curiosos que, movidos por el deseo del conocimiento –como buenos viajeros–, se adentraron en esas tierras para descubrir y luego dar cuenta de esos hallazgos. Como lo explica Mary Louise Pratt:



El propósito explícito de estos exploradores-escritores –fueran científicos o no–, era producir lo que ellos mismos llamaban «información». Su tarea era incorporar aquella realidad particular en una serie de campos de información interconectados: estético, geográfico, mineralógico o botánico, agrícola, económico y etnográfico. Y en esa misma medida se esforzaron por ser un ojo invisible, por presentar esa información en sus libros de forma natural<sup>347</sup> (2001: 138).

R. F. Burton, por su parte, además de relatar su experiencia en la región de los lagos del centro de África, dejó una obra muchísimo más amplia, que suma cerca de cuarenta títulos: aventurero desde siempre, escribió el testimonio de su viaje a la Meca (*Mi peregrinación a Medina y a la Meca*), siendo uno de los primeros hombres no musulmanes en visitar la ciudad sagrada, a la que llegó disfrazado de peregrino. Pero eso es sólo una anécdota en su larga vida de viajero: recorrió África al este y al oeste, también Asia y América. Sirvió al ejército en la India –luego publicaría sus primeros libros sobre Goa y las montañas azules–, y tras su enfrentamiento con Speke, que lo alejaría de las expediciones de la Sociedad Geográfica, sirvió como diplomático inglés, fue espía en Crimea y en calidad de Cónsul estuvo destinado en Fernando Poo, Damasco y Trieste. Además fue traductor del *Kamasutra*, de las *Mil y una noches* y autor no sólo de relatos de viaje sino de narraciones fantásticas<sup>348</sup>. Su obra hubiera sido más amplia si, tras su muerte, su mujer no hubiera quemado muchos de sus documentos y diarios.

Lo cierto es que a pesar de los relatos de Burton y Speke, la disputa sobre el lugar de nacimiento de las fuentes del Nilo sólo sería zanjada varios años después, gracias a los relatos del periodista Henry Morton Stanley, como explicaremos a continuación.

A mediados del siglo XIX son ya muchos los exploradores africanos: el matrimonio Baker –Samuel y Florence– se adentra en el continente y descubre el tercero de los grandes lagos, al que dan el nombre de Alberto (Speke se había

---

<sup>347</sup> “The explicit project of these explorer-writers, whether scientists or not, is to produce what they themselves referred to as «information». Their task, in other words, was to incorporate a particular reality into a series of interlocking information orders –aesthetic, geographic, mineralogical, botanical, agricultural, economic, ecological, ethnographic and so on. To the extent that it strives to efface itself, the invisible eye to make those informational orders natural”.

<sup>348</sup> Resumir así la biografía de un hombre como Burton –que como dato orientativo basta decir que hablaba veintinueve lenguas africanas y asiáticas– es una simplificación mayúscula. La esbozamos aquí para ubicarlo entre el conjunto de los exploradores africanos, pero para una biografía de Burton ver: RICE, Edward (2001): *Capitain Sir Richard Francis Burton: a biography*. Cambridge, Da Capo Press. Editado en castellano por Siruela (2009).



encontrado con ellos en su segundo viaje). Y contemporáneo a ellos sería el famoso Doctor Livingstone, médico, misionero y explorador, quien fue enviado por la *Royal Geographical Society* a corroborar los descubrimientos de Speke en 1865, en una misión en la que Livingstone se alinearía con las ideas de Burton.

Para entonces Livingstone ya era un explorador reconocido: había recorrido el continente desde 1841 en una especie de peregrinación antiesclavista, fue el primer europeo en cruzar el desierto de Kalahari y había descubierto lagos y ríos, entre ellos el Zambeze y las cataratas Victoria, además de realizar importantes contribuciones a la zoología, la botánica y la geografía. Javier Reverte, en el prólogo de la reciente reedición de su libro *Viajes y exploraciones en el África del sur* lo llama "el explorador de los exploradores" (2008: 13) y recuerda cómo la suya, además de una misión de descubrimiento, fue una lucha humanitaria contra el maltrato, la esclavitud y el racismo, lo que luego dio lugar a no pocas asociaciones antiesclavistas en Inglaterra.

Livingstone narra en su relato los años de sus primeras misiones en el continente abriendo la ruta del interior de África, un libro que está escrito con mimo pero sin alardes literarios ni demasiado detallismo científico. Él mismo reconoce que no es un escritor: "de buena gana cruzaría nuevamente el continente antes que escribir otro libro, porque es más fácil viajar que hacer la narración del viaje" (2008: 33). También se disculpa con los hombres de ciencia por no incluir detalles científicos importantes, pero dice que hará llegar ese saber por otras vías, no a través de ese libro que pretende ser de carácter popular (ibíd: 34).

Es así como la de Livingstone es una crónica informativa más que un libro de historia, una obra literaria o un tratado científico: las suyas son anécdotas de color y de aventura, como cuando relata la mordedura de un león que le deja una herida que llevará como una medalla el resto de su vida; cuando describe curiosos personajes –como el nativo que se empeña en viajar a Inglaterra para presentar una queja oficial ante la reina–; o los estragos que causa la mosca Tse-tsé entre el grupo de expedicionarios. También relata pasajes conmovedores donde refiere el sufrimiento de los hombres negros, e incluso se permite narraciones con algún tinte fantástico, como cuando los nativos creen que él tiene el poder de hacer fértiles a las mujeres.



El camino de la exploración africana lo seguirían muchos otros personajes: Joseph Thomson, escocés, también explorador del río Zambeze, Tanzania, Uganda, Sudán y cuyo apellido llevan por nombre ciertas gacelas. Otras firmas viajeras de este periodo son las de Mary Kingsley –hija del también viajero y escritor Georges Kingsley–, Petro Brazza –fundador ítalo francés del Congo– y el periodista Henry Morton Stanley, contratado por el *New York Herald* para localizar a Doctor Livingstone, a quien se le había perdido el rastro desde 1866, en la expedición en la que decíamos que debía corroborar los descubrimientos de Speke.

El relato de Stanley, reportero y luego explorador, será otra crónica periodística en toda regla, que además incluiría la mayor exclusiva de la época: haber encontrado Livingstone en 1871 en el poblado Ujiji, cerca al lago Tanganica, un hecho que inmortalizaría la frase "*Doctor Livingstone, I presume*", y que han repetido el cine, el periodismo y los libros desde entonces sin pausa (Stanley, 2005: 331). Los viajes de Stanley habían sido financiados por su periódico, el *New York Herald* (así lo cuenta el propio periodista en las primeras páginas de su relato) y como buen reportero, además de la primicia de Livingstone, trajo otra noticia de primera plana entre sus páginas: certificaba los descubrimientos de Speke, una década atrás, sobre el origen de las fuentes del Nilo en el gran lago Victoria, que apostillaría con estas palabras:

Speke tiene ahora la gloria total de haber descubierto el gran mar del interior del continente africano, así como la procedencia y salida de sus aguas. Hay que reconocerle también haber comprendido mucho mejor que cualquiera de los que insistentemente atacaron sus hipótesis la geografía de los países por los que viajó, y desde aquí expreso mi admiración por el genio geográfico que a partir de meros informes de los nativos supo bosquejar con mano maestra las grandes líneas del lago Victoria (cit. en Regás, 2000a, *ibídem*).

Hemos mencionado apenas unos cuantos relatos de exploradores entre muchos como muestra del valor informativo de estos textos, en cuya cuerda estará también, obviamente, el *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* de Darwin (1839), que el científico edita consciente de su absoluto valor informativo para el público general. (Darwin ya había publicado *El viaje del Beagle*, libro de carácter científico). Así lo dice en el prólogo:

Este tomo contiene, en forma de Diario, la historia de nuestro viaje y algunas breves observaciones acerca de la historia natural y la geología, que, por su carácter, me han parecido capaces de interesar al público. En esta nueva edición he acortado mucho algunas partes y



extendido otras, con el fin de hacer más accesible la obra a todos los lectores. Pero los naturalistas han de recordar que para los detalles es preciso que consulten las grandes publicaciones donde se comprenden los resultados científicos de la expedición (Darwin, 2009: 9-10).

De nuevo estamos ante el carácter informativo y divulgativo del texto de viaje, incluso cuando se trata de uno de los hallazgos científicos más importantes de todos los tiempos. Darwin tomaba atenta nota de lo que veía, y esa fue la información que transmitió en sus páginas. Todavía faltaban veinte años para que publicara *El origen de las especies*, la obra que pondría su nombre al lado del de Newton, Einstein y otros grandes genios descubridores, pero el relato de ese primer viaje es el origen de toda su obra posterior, y también marca el tono de su prosa, que incluso en el tratado científico sobre la evolución de las especies se deja leer a los no experimentados, escrito casi con tono divulgativo.

Pero tenemos que dejar hasta aquí el repaso de estos textos de viajeros exploradores, no sin antes decir que todos ellos fueron herederos de los antiguos descubridores de América, no sólo de sus exploraciones que abrieron el mundo sino de su forma de narrar sus descubrimientos. Ellos fueron quienes en el XIX encarnaron el mito del aventurero y en sus relatos dieron cuenta de sus peripecias y hazañas, y padeciendo muchos de ellos el sino histórico del viajero: a pesar de decir la verdad, unas veces les creyeron, otras no.

En esa búsqueda de lo exótico, también Oriente fue un espacio recurrente de viajeros del XIX. Para autores como Chateaubriand, Flaubert y Nerval y otros escritores de la época, Oriente fue una especie de huida de lo cotidiano, una fuga de la sociedad de origen en busca de un territorio objeto del deseo, el lugar donde se hallaban las imágenes de exotismo y exuberancia presentes en el pensamiento de la época (Almarcegui, 2005: 105). Pero al mismo tiempo, en tanto Oriente se iba plasmando en los libros, los viajeros románticos europeos incurrieron en una gran paradoja: cuanto más intentaron darle forma, describirlo, más se alejaron del Oriente real, y siguieron reproduciendo el espacio imaginario y el deseo (ibíd: 106). Antes que ellos, también Tavernier, Chardin, Lucas y Tournefort habían escrito sobre Oriente, y del mismo modo habían reproducido una especie de imagen preconcebida de esa región del mundo, puramente subjetiva, compuesta por tópicos, mitos y leyendas: las crueldades de un sultán tirano y cortador de cabezas,



mujeres sometidas en un harén del que todos hablaban pero que ninguno conocía, turcos fanáticos, indolentes y lascivos. Como explica Goytisolo:

Durante cuatro siglos, los europeos desembarcarán en Constantinopla con su panoplia de clisés y estereotipos tocante al mundo «oriental»: curiosa mezcla de prejuicios acerca del despotismo otomano y fanatismo islámico con imágenes de *Las mil y una noches* traducidas por Galland. [...] Los visitantes contraponen la capital del Imperio otomano y sus gentes con el retrato de ambos trazado por sus antecesores y rechazan desconfiadamente cuanto no encaja en éste. Estambul se reduce así a una mera colección de tópicos, y el turco, de estampas de color local. [...] Si, como dice Marrou, la historia 'no se hace únicamente con textos, pero sobre todo gracias a ellos, en virtud de su precisión que nada puede reemplazar', un género híbrido, como el que cultivan los verdaderos o falsos viajeros a Turquía y Oriente, crea el objeto de su narración a fuerza de engarzar con una sucesión infinita de referencias previas, al extremo de que podría decirse "al principio fue el texto" y no el modelo real. La lectura de algunas fuentes del Viaje de Turquía nos lleva en cualquier caso a la siguiente conclusión: la visión individual o experiencia directa pesan muy poco frente al poder avasallador de la prueba escrita. La fidelidad a la verdad se mide en la exactitud de la copia: el turco real es el que figura en los libros<sup>349</sup> (Goytisolo, 1989: 12).

Nos adentramos así en el problema del *Orientalismo*, en el que no podemos ahondar con detalle porque desborda los límites de esta investigación. Sin embargo, esbozaremos aquí su tesis principal en relación a los libros de viaje, que sin duda tiene importancia en nuestro análisis del texto de viaje como información.

Por un lado, hay que recordar el enfoque de investigadores como Edward Said (1978), según el cual la relación entre Oriente y Occidente ha sido históricamente una relación de poder (poder político, intelectual, cultural y moral) y de complicada dominación: esa idea de un Oriente perezoso, fanático, intolerante, ignorante e inferior que Occidente se ha encargado de forjar –entre otras a través de libros de viaje– para conseguir una hegemonía sobre esa parte del mundo, dominarlo, reestructurarlo y tener autoridad sobre él (Said, 2002: 20-25).

Dice Said que Europa (u Occidente) se ha autodefinido a partir de la contraposición de su imagen frente a la de esa región del mundo, autoensalzándose a sí misma en detrimento de un Oriente al que históricamente se ha considerado inferior y rechazable. Así, en consecuencia, se ha establecido entre ambos un vínculo

---

<sup>349</sup> La copia a la que se refiere Goytisolo alude al problema de la intertextualidad en el relato de viaje, que abordamos más adelante en este trabajo. Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.3.4: *La intertextualidad como verosimilitud*.



de poder y dominación. Y Said ha culpado, en buena parte, a los viajeros, no con ello acusándolos de conspiración o atribuyéndoles un conjunto de textos premeditados para «oprimir» al mundo «oriental», sino simplemente por reforzar, con sus textos, una determinada imagen de Oriente que incurría en los estereotipos de superioridad de Occidente respecto a aquel territorio (op.cit: 34)<sup>350</sup>.

Por otro lado está la teoría de Maxime Rodinson, quien al contrario de Said quiso elaborar su hipótesis sobre la imagen idealizada de Oriente basado en la óptica de la fascinación de los viajeros, entre los que destacaba a Chateaubriand (Soriano, op.cit: 50).

Pero como bien explica Soriano, el problema de ambas interpretaciones radica en que si bien encuentran numerosas confirmaciones en textos de diverso tipo, siempre hay otros relatos que no se ajustan a esa formulación, y al observar esos textos, dice Soriano, "uno se da cuenta de que no tiene por qué ser toda manifestación sobre la alteridad algo que encierra tras de sí una ideología tan elaborada" (ibíd: 49):

La única forma de concebir la producción cultural del viajero a Oriente a partir del Romanticismo [...] está, a nuestro entender, en la relativización de cada una de las producciones. Así, el juicio sobre la ideología o la fascinación generalizadas en el viajero a partir del Romanticismo no tiene posibilidad alguna de coherencia en el propio sentir y pensar del viajero individual y de su producción (Soriano, ibíd: 83).

Estamos de acuerdo. En una época de individualismo y libertad como fue el siglo XIX, sólo es posible calibrar desde la experiencia de cada viajero su relación con Oriente y las ideas que su relato de viaje transmite sobre él, sean éstas desinteresadas o por el contrario basadas en el prejuicio y por tanto generadoras de estereotipos y desinformación.

---

<sup>350</sup> Como explicábamos en el marco teórico, no sólo Said ha abordado el tema del Orientalismo. También Los trabajos de Christopher Miller y Patrick Brantlinger estudian el discurso colonialista en la literatura inglesa y francesa y en las novelas de aventuras. James Clifford y Marianna Torgovnick han abordado las conexiones entre la etnografía, el arte y la literatura en el siglo XX; Mary Louise Pratt, en su famoso libro *Imperial eyes: Travel Writing and Transculturation*, analiza la escritura de viaje como parte del discurso imperialista europeo desde 1750; Sara Suleri ha analizado la retórica del discurso inglés en la India y también Gayatri Spivak y Homi Bhabha han ampliado este campo de estudio. Asimismo David Spurr ha profundizado en el orientalismo, concretamente en el periodismo y la escritura de viaje, analizando cómo el lenguaje colonialista ha servido a los intereses imperialistas y de qué manera ese discurso persiste hoy en la manera de escribir sobre el tercer mundo (Cf. Spurr: 1999: 2).



Y pasa lo mismo con la construcción de la imagen de España en la Europa del Romanticismo, edificada, primero, sobre la «Leyenda Negra» de la época de Felipe II<sup>351</sup>, y luego reforzada por los tópicos de los libros de viajes de autores que entre los siglos XVI y XIX escribían sobre el país, en los que se aludía a la Inquisición, los bandidos, la belleza de las mujeres y los gitanos, un ejercicio de intertextualidad y de ecos que se iban repitiendo libro tras libro, a lo largo de varios siglos.

Sobre España escribieron entonces Casanova y Mme. d'Aulnoy, Washington Irving, Rilke, Alejandro Dumas y Hans Christian Andersen, quien cuando llegó a España consideró que ésta no estaba a la altura de otros países europeos (Ortega Román, op.cit: 210). También Gautier, Merimée y Humboldt, entre muchos otros, algunos de ellos sin siquiera haberla visitado<sup>352</sup>, y hay casos llamativos como el de Alexandre Dumas padre, quien a pesar de haber estado en España, redactó sus *Impressions de voyage: De Paris a Cadix* (1846) como un texto completamente entreverado de pasajes copiados de las guías de la época y sobre todo de libros de otros viajeros, entre ellos el de Gautier (Ortas, 2005: 85).

Ester Ortas Durand explica también que España había estado marginada del recorrido del *Grand Tour*, pero desde finales del siglo XVIII es un destino que se pone de moda entre los viajeros románticos, que la visitaban para viajar a la vez en el espacio y en el tiempo: para pasear por un territorio que evocaba a Oriente sin necesidad de salir de Europa y que, al mismo tiempo, permitía recrearse en escenarios como de la Edad Media cristiana (ibíd: 78).

Pero lo cierto es que, en principio, la imagen de España extendida entre los viajeros de la época no era precisamente halagüeña, cargaba con las secuelas de la

---

<sup>351</sup> Desde los tiempos de Felipe II y la Armada Invencible, comienza a gestarse en la Europa Protestante una *leyenda negra* en torno a España, como parte de la guerra de propaganda de los otros imperios que buscaban debilitar la hegemonía española. Esa leyenda se tejió sobre los imaginarios de la Inquisición de Torquemada y el oscurantismo, también como parte de la necesidad de los ingleses de construirse como nación, construirse «frente al Otro». Muchos viajeros contribuyeron a reforzar ese estereotipo, y luego los románticos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX irán cambiando ese imagen oscura por otra relacionada con el exotismo, poblada de bandidos justicieros, mujeres fatales como la Carmen de Merimée y con los toros, el flamenco y las leyendas morunas.

<sup>352</sup> Mme. D'Aulnoy, por ejemplo, dijo haber estado en Madrid en 1679, pero tuvieron que pasar dos siglos para confirmar que no era cierto. Lo que escribió sobre España lo había leído en los periódicos y en cartas y libros de otros viajeros a España, pero su testimonio llegó incluso a la *Enciclopedia Británica*, en la que se dijo que las suyas eran descripciones vívidas de las costumbres de la época (Adams, 1980: 99).



leyenda negra de fanatismo, crueldad, ignorancia y oscurantismo que impregnaban los retratos sobre el país (Ortas, *ibíd*: 52-53):

El viajero romántico persigue en España objetivos muy distintos a los que se había fijado el ilustrado: espera hallar paisajes agrestes, personajes y espectáculos pintorescos y color local. Atrás quedaron las rígidas normas de observación, anotación y estudio para descubrir los avances de la nación; ya no se quiere aprender, sino gozar sin cuento de la fascinación [...] El viajero extranjero esperaba encontrar en España un universo radicalmente opuesto al de la realidad diaria de su país de origen, donde lo cotidiano sorprendiera y pudiera hallarse lo primitivo, la magia de lo árabe, la sobriedad de lo medieval cristiano y la leyenda de las catedrales, que luego hizo de España un espacio poético, pictórico, literaturizado y ensoñado (Ortas, *ibíd*: 58-60).

En aquel panorama, unos y otros relatos de viajes repetían los lugares comunes sobre los aspectos más negativos del español, asociados al carácter y la historia, incluso ya entrado el siglo XIX cuando el viaje a España se puso de moda también entre los alemanes. Miguel Ángel Vega aporta unos cuantos ejemplos en los que se repiten los tópicos sobre la comida, los bailes y la inquisición. Dice Mme. d'Aulnoy:

¡Cómo se conoce que no sabe lo que es la Inquisición! Por mucho que se diga, nada se aproxima a la crudeza que allí se practica. Os detienen y os arrojan a un calabozo donde estáis dos o tres meses, algunas veces más. Al cabo de un tiempo, os llevan a los jueces que con aire severo os preguntan por qué estáis allí [...] Me han contado anécdotas y suplicios de toda clase, que no quiero reproducir en esta carta (cit. en Vega, 2009: 31).

Otro ejemplo clásico es el de George Sand sobre su viaje a Mallorca de 1855, *Un invierno en Mallorca*, un libro lleno de prejuicios que habla mal de los habitantes y ridiculiza el campesino mallorquín, descrito como un ser animalizado, ignorante y supersticioso (Ruiz Barrionuevo, 2004: 237):

No es más odioso que un buey o un camero, pues no es apenas más hombre que los seres adormecidos en la inocencia del bruto. Recita plegarias, es supersticioso como un salvaje, pero se comería a su semejante sin grandes remordimientos, si fuese costumbre en su país y no abundara la carne de cerdo. Engaña, estafa, miente, insulta y saquea sin el menor escrúpulo de conciencia (cit. en Vega, *ibídem*).

Sobre los bandidos escribe el inglés Twiss:

El 24 de mayo salí de Granada con un soldado como escolta [...] En ocasiones ocurre que bandas de entre doce y veinte bandidos atacan a los viajeros, a los que primero matan y luego roban, dejando los cadáveres y los carruajes en la carretera y llevándose el botín en las mulas.



Estos bandidos viven en cuevas de la montaña y cada uno va armado con un trabuco cono y media docena de pistolas que llevan sujetas a la faja (cit. en Vega, *ibíd*: 31).

Humboldt se refiere así al fandango:

Entre todas las danzas la más característica y la que más agradable resulta es el fandango, baile de una gran rapidez, con giros diversos que alejan y acercan. En una palabra, es una danza con carácter, de naturaleza y esencia lasciva, aunque no tiene movimientos excesivamente procaces [...] Hay que reconocer que no es noble ni graciosa; es sólo una danza que sólo se puede dejar bailar a esclavos y esclavas para provocar excitación (*ibíd*: 35).

Y también sobre la comida escribe Maximiliano de Austria en el siglo XIX:

Para conocer el gusto de los españoles en todas sus fases, habíamos encargado de comida una olla podrida, uno de los platos más buenos y deliciosos que nunca haya disfrutado mi paladar. Una mezcla de diversos tipos de carnes, buenos embuchados y carne picada, sabrosa col y otras verduras, entre ellas, para horror de los lectores civilizados, cebolla y ajo (*ibíd*: 32).

¿Es realmente esa la verdad sobre la España de entonces? ¿O es más bien un conjunto de estereotipos y clisés reproducidos sistemáticamente por los viajeros? En esta tesis, tanto en el caso de Oriente como en el de España, este es un asunto que no podemos dejar de analizar, visto que de un modo u otro, sea por fascinación, intento de superioridad ideológica o simplemente prejuicio, aquello puede constituir una mentira, una información tendenciosa de la realidad o como mínimo favorecer la deformación de la imagen de un determinado destino. Y esto no es algo exclusivo de España y Oriente: cualquier país podría escribir el libro de los prejuicios que los viajeros han volcado sobre él, lo que de algún modo vuelve a decirnos que la visión que aporta el viajero, por lo general, es como mínimo parcial, incompleta<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> Attilio Brilli, en su libro *El viaje a Italia* hace una larga y completa descripción de los prejuicios y estereotipos con los que los viajeros han abordado durante siglos ese país (Vid. Capítulos VIII y IX). La India también ha sido históricamente tierra de maravillas y exotismo, y se ha escrito mucho sobre las múltiples mentiras y deformaciones que, desde los tiempos de Escílax, Ctesias y Calístenes hasta hoy, los viajeros han volcado sobre ella.

También Mary Louise Pratt, en su conocido trabajo *Imperial eyes: studies in travel writing and transculturation*, explica cómo la literatura europea de viajes y exploración tuvo que ver con la expansión política y económica de Europa más o menos a partir de 1750, cómo esas escrituras contribuyeron a lo que denomina «euroimperialismo» y cómo engancharon al público en esas dinámicas imperiales. Pratt analiza de qué manera la escritura de viajes produce la imagen «del resto del mundo» para el lector europeo de la época, una imagen que en su opinión tiene que ver con la empresa expansionista y con el proceso de leer y ser leído. Pratt desarrolla además el concepto de las «zonas de contacto», ese lugar donde las culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de subordinación y dominación muy asimétricas: colonialismo, esclavitud... a cuyo afianzamiento contribuyen los libros de viajes (2003: 4-5).



Pero resolveremos este problema con una explicación no demasiado difícil de aceptar: si el relato de viaje consigue tergiversar la imagen sobre un país o región eso significa que desinforma, que el viajero ejerce con su texto un acto de información, *des*-información. Y hablar de desinformación implica asumir, por tanto, que el texto informa, que informa mal, pero lo hace. Es decir, no por deformar la imagen de un destino ese texto tiene menos carácter informativo, todo lo contrario, su fin utilitario queda demostrado. Hemos dicho ya que hablar de desinformación lleva implícito el término información y ello, en el caso del viaje a Oriente o del viaje a España, es evidente.

Y, por otro lado, ¿por qué no aceptar que quizá sí era esa la realidad Oriental y española de aquel siglo XIX? Quizá sí eran territorios pintorescos, de ensueño, que seducían a los viajeros que los visitaban o les generaban rechazo en comparación con su país de procedencia. Esa es la condición misma de la alteridad y del texto de viaje como transmisor de la imagen del Otro: la verdad es personal, subjetiva –más en el siglo XIX–, y la descripción taxonómica de la realidad tampoco garantiza la total imparcialidad del viajero. La información, hemos dicho, radica en la imagen del mundo que ese viajero transmite, la suya, y no por prejuiciada o tendenciosa deja de ser informativa. Prueba es que consigue su objetivo y terminan por imponerse determinadas imágenes sobre los países que los viajeros describen y visitan. El exotismo, como dice Todorov, es una forma de mirar al otro, y el viajero lo que hace es simplemente transmitir, objetivamente, su forma subjetiva de mirar.

### **3.2.6.3 Crónica de viaje en publicaciones periódicas**

Todo el siglo XIX fue un periodo en el que se publicaron cientos de textos de viaje autobiográficos, relaciones, descripciones, diarios, y relatos de expediciones. A mediados del siglo el periodismo cultivado por escritores de renombre ya era un hecho consolidado, en el que se mezclaban los textos científicos e históricos con lo exótico y los viajes (Rivas Nieto, *op.cit.*: 172). Por eso hay que mencionar en este capítulo el tema del viaje en la prensa europea de la época, en la que aparecieron publicados muchos de esos relatos. Porque así como las crónicas y los avances de los descubrimientos se publicaron en los boletines de las sociedades geográficas, también la prensa periódica dio importancia a este tipo de textos. Los corresponsales ya eran habituales y muchos escritores relataron sus viajes en



crónicas periódicas, textos que muchos de ellos luego se reunieron en forma de libro<sup>354</sup>.

Como explica Manuel Bernal, desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX se producirán en Europa una serie de circunstancias que potenciarán la publicación de textos de viajes en la prensa del momento y que “contribuirán a subrayar la condición periodística de muchos relatos de viajes”:

Entre estas circunstancias cabe destacar la configuración de un público lector de enormes proporciones de un amplio público lector, que demanda con avidez noticias y que será un gran consumidor de relatos de viajes (Bernal, op.cit: 80)<sup>355</sup>.

Muchas crónicas se publicaron en los periódicos antes de reunirse en libros. Su aparición en la prensa periódica se producía con frecuencia de manera simultánea a la realización del viaje: el viajero solía enviar al periódico sus entregas al terminar cada etapa, de tal manera que al finalizar el recorrido concluía también la publicación de su relación en las páginas del periódico. Como era muy frecuente que la publicación de estos relatos en la prensa tuviera mucho éxito, el viajero volvía a publicar sus relatos en forma de libro, que muy frecuentemente también, alcanzaba numerosas reediciones. La demanda de relatos de viajes por parte del público no sólo se mantiene a lo largo del siglo XIX, sino que se incrementa en su segunda mitad y fomenta la aparición de viajeros profesionales, especialmente a partir de 1850, que viajan para escribir (Bernal, 1997: 81)<sup>356</sup>.

Jorge Carrión también asegura que los primeros periodistas modernos en lengua castellana se caracterizaron precisamente por sus desplazamientos: “Larra, Ricardo Palma, Domingo Faustino Sarmiento, en un contexto internacional de libertad de opinión, relatan lo colectivo y lo público y contrapesan con el retrato de lo particular y lo privado, moralista nacional y analista de lo individual” (Carrión, 2012: 21-22).

---

<sup>354</sup> Nos referimos en este apartado sólo a la prensa europea porque en el capítulo 3.1.2.2 nos referimos ampliamente a la prensa americana de este período histórico, en la que destacaron los modernistas como representantes de la crónica y el relato de viaje en los periódicos de ese continente. El viaje, sabemos, fue trascendental para los modernistas, una vía de cosmopolitismo y diálogo con Europa. Rubén Darío escribe, por ejemplo, *España contemporánea*, un viaje que escapa a lo puramente descriptivo, para volcarse en el pensamiento, una forma de reflexión sobre lo hispano. Es, más que un discurrir por variados escenarios, un viaje por el interior de la cultura española (Oviedo Pérez de Tudela, 1995: 183).

<sup>355</sup> Cit. en Belenguer (op.cit: 36).

<sup>356</sup> La cita aparece también en Forneas (2004: 227).



El investigador Pedro Álvarez de Miranda (1995: 103) asegura que entre las muchas razones que movieron a los viajeros españoles entre los siglos XVIII y XIX no estuvo tanto la idea de emular a sus pares europeos sino más bien desmentirlos y hacer apología del país en oposición a los libros de otros viajeros de la época que, como hemos visto, estaban cargados de prejuicios y tergiversaciones sobre España. Y esto es interesante porque de alguna manera corrobora nuevamente el carácter informativo del texto de viaje, que en este caso se corresponde con una especie de campaña informativa, una guerra de información y propaganda.

No se trata de hacer un listado de autores, pero mencionaremos algunos a modo de muestra: el cronista José María Gutiérrez del Alba, viajero, poeta y dramaturgo que visitó Colombia en misión diplomática; Manuel Iradier, explorador profesional que fundó una sociedad llamada *la Exploradora* y publicó crónicas como *Memorias de una expedición al África*, *Fragmentos de un viaje de exploración en la zona de Corisco*, *Civilización del África Central*, entre otras<sup>357</sup>. Luis Sorela, gran viajero, explorador y responsable de una de las últimas expediciones españolas en África, publicó *La Guinea española -Les possessions espagnoles du Golfe de Guinée-*, *Alemania en África*, *Esclavistas y antiesclavistas*<sup>358</sup> y *El comercio en el África Occidental*.

El escritor Ángel Pulido publicó sus *Cartas Escandinavas* y *Plumazos de viajero*; Ángel Ganivet, sus *Cartas finlandesas*; Pedro del Prado, *Mi viaje a la república del Ecuador*; Manuel Alhama Montes publicaba bajo el seudónimo de *wanderer*, se definía como «trotamundos infatigable», fue corresponsal de prensa y fundó una de las primeras revistas de viajes especializadas en España: *Alrededor del mundo*.

Y Jacinto Verdaguer es el autor de *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*. También otros autores reconocidos dentro del ámbito de la literatura de la época publicarían textos de viaje: Espronceda (*De Gibraltar a Lisboa*), el Duque de Rivas (*Viaje al Vesubio* y *Viaje a las ruinas de Pesto*), Estébanez Calderón (*La Gruta Azul* y *una gira en el vapor*), Galdós (*Viaje a Italia*, *Excursión a Portugal* y *Nuevos Viajes*), Pardo Bazán (*Por Francia*

<sup>357</sup> Cuenta Rivas Nieto que Iradier recibió consejos del propio Stanley para su viaje a África, a quien había entrevistado en su paso por Vitoria. Pero dice también Rivas que la falta de curiosidad de la élite cultural española hizo que sus logros en el continente negro pasaran prácticamente inadvertidos (op.cit: 169).

<sup>358</sup> Sorela fue, además de viajero, un humanista que se preocupó toda su vida por la dignidad humana. Amigo de Livingstone, fundó la Liga antiesclavista española y durante la Primera Guerra Mundial organizó un servicio de protección para los prisioneros de guerra. (Enciclopedia Espasa tomo 57 y apéndice. Años 1953-1954). Cf. ROBLES, Caridad: *Exploradores científicos en Guinea. Sorela y su expedición al África Occidental*. Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Eitnología.



y por Alemania) y Emilio Castelar (*Recuerdos de Italia*), Amós de Escalante (*Del Ebro al Tíber*) y Mesonero Romanos (*Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*)<sup>359</sup>.

También merece la pena destacar a Luis Valera, periodista y escritor viajero, que publicaba sus crónicas en *El imparcial*, y a su padre Juan Valera, cuyos textos de viaje y cartas desde Rusia, dice Romero Tobar, podrían ser su mejor contribución a la literatura española (2005: 131). Otro ejemplo es Domingo Badía, quien como Richard Francis Burton visitó La Meca disfrazado de musulmán –el Príncipe Alí Bey–. Dice Patricia Almarcegui que Badía es uno de los ejemplos de la transición entre viajeros ilustrados y románticos (por un lado, la razón, y por otro, el gusto, el deleite de los sentidos), además de ser una especie de Quijote que forjó sus viajes y biografía a la imagen de los libros de su biblioteca (2007: 208 y ss.). De este viajero dice Álvarez de Miranda:

Su periplo africano surgió, como tantos otros viajes del momento, de un proyecto de expedición científica; tras contar, sin embargo, con el apoyo de Godoy, el viaje tomó otro cariz y Badía, bajo la personalidad de un distinguido musulmán e instruido en la fe islámica, lo llevó a cabo en calidad de espía al servicio de Godoy: recorrió todo el norte de África (fue uno de los primeros occidentales que lograron entrar en La Meca), Palestina, Siria y Turquía). Atravesó luego toda Europa hasta llegar a la frontera española en 1808; y, ante el desinterés del recién depuesto Carlos IV hacia los materiales que había recogido en su expedición, Alí Bey se puso al servicio de Napoleón y José Bonaparte. De ahí que el relato de sus aventuras viera la luz en París: *los Voyages d'Ali-Bey en Afrique et en Asie pendant les années 1803, 1804* (1995: 121).

También hay tres viajeros que desde diferentes ángulos y por diferentes motivos transmitieron su particular imagen del norte de África –en este caso Marruecos, concretamente–: Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce y Ros de Olano, tres testigos de la guerra que enfrentó a España con Marruecos entre 1857 y 1858. Josefa Bauló Doménech, en su ensayo *Testigos de la guerra de África*, explica que a la guerra, junto a los militares españoles, acudieron los cronistas, encargados de dejar a la posteridad un relato más o menos fiel de las hazañas

---

<sup>359</sup> Existen varios catálogos sobre viajeros españoles del siglo XIX: la antología de Lily Litvak (1948) *Geografías mágicas, viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos*; las dos relaciones de Carlos García-Romeral (1998–1999): *Bio-biografía de viajeros españoles. Siglo XIX* y la *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal. Siglo XIX*; la colección del francés Raymond Foulché-Delbosc (1896), *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal* en la que se destacan 858 títulos en 16 lenguas, y el *Atlas de los exploradores españoles* dirigido por Manuel Lucena (2009), Geoplaneta.

Muchos de los nombres que mencionamos aquí aparecen también en Belenguer (2002), Rivas Nieto (2006), Alburquerque (2006) y Bernal (2007). Véase bibliografía.



bélicas de su patria. "Y el siglo XIX, en toda Europa, el cronista tomaba la forma periodística del enviado especial" (1995: 163).

Dice Bauló que bajo el estruendo de cada batalla referida se perciben detalles autobiográficos, retazos de costumbrismo, apuntes novelísticos, notas de viaje, incluso reflexiones históricas y filosóficas (ibíd: 164-165). En ese sentido, el testimonio de Núñez de Arce -corresponsal del periódico *La Iberia*- tiene tintes más bien histórico-filosóficos, influenciado por la escuela costumbrista que se desarrollaba por entonces en España, lo que lo lleva a la descripción de tipos y escenas, al mismo tiempo que a una valoración global de la realidad marroquí casi siempre negativa, con una postura de superioridad de viajero europeo frente a África (ibíd: 169). Ros de Olano, por su parte, es también un testigo de excepción. Es el único de los tres cronistas con rango de militar profesional, aunque paradójicamente su crónica, dice Bauló, refleja la visión menos épica de la guerra (ibíd: 171).

Pero la de Alarcón, que viajó por su cuenta, movido por la curiosidad y la atracción, con espíritu de *freelance* moderno, consiguió el relato más periodístico, siendo "el que más disfrutó e hizo disfrutar a sus lectores con el espectáculo de la guerra. Soldado, escritor, reportero y testigo de vista: por la plasticidad de sus descripciones y porque, en su afán de abarcarlo todo, se convirtió en los ojos y los oídos de muchos lectores" (ibíd: 179).

Alarcón fue un periodista de guerra, según Acosta "el primer gran corresponsal del periodismo español" (op.cit, II: 250), y aunque en muchos párrafos refleja el desconocimiento del lugar que visita e incluso lo desprecia, al mismo tiempo llega a mostrar sincera curiosidad y admiración. Es posible que incluya tópicos, relatos de segunda mano, pero lo hace porque es, en última instancia, un viajero romántico, que se deja llevar por la sensación y no por el cientificismo (ibíd: 166-168). Las crónicas de Alarcón, que redactó de forma simultánea al conflicto y aparecieron en varios periódicos españoles de la época, luego vendieron cincuenta mil ejemplares cuando fueron editadas en el libro *Diario de un testigo de la guerra de África*.

Los autores y relatos que hemos mencionado son apenas una muestra de cómo en España -igual que en el resto de Europa-, "el viaje se convierte en un contenido



habitual en la prensa ilustrada, en las revistas literarias y en el folletín, que registra su etapa áurea hacia medio siglo" (Bernal, 2007: 93).

Belenguer menciona publicaciones como *El Artista* y *El Museo de las Familias*, que contaban con una sección fija de viajes; *El Semanario Pintoresco*; *El Observador Pintoresco*; *La Ilustración*; *La América*; *La Crónica de Ambos Mundos*; *El Museo Universal*; *La Ilustración Española y Americana*, las primeras revistas especializadas en viajes y boletines especializados de las sociedades geográficas, e incluso alguna de esas revistas especializadas españolas publicaron las crónicas de Stanley desde el centro de África (Belenguer, op.cit: 90). También este tipo de publicaciones eran habituales en otros países europeos: en Suiza se publicaba *L'Afrique explorée et civilisée*. En Francia, *Annales des voyages*, *Tour du Monde*, *Voyages illustrés* (1879-1883), la *Gazette géographique de l'exploration* (1885) y *Romans d'aventure sur terre et sur mer*.

También se comienzan a editar revistas especializadas en viajes, para aficionados a la geografía, la antropología y la naturaleza, y en Estados Unidos aparecerá la más destacada de todas ellas: la revista de la *National Geographic*, editada por primera vez el 14 de octubre de 1888 por la *National Geographic Society* con el objetivo de "acrecentar y difundir el conocimiento geográfico". La revista rápidamente pasa del interés de los miembros de la sociedad geográfica al público amplio, y en el propio editorial del primer número ya la revista dejaba claro su propósito divulgativo:

Esta revista contiene memorias, ensayos, notas, recuerdos, relativos a temas de geografía. No se pretende que ésta sea simplemente un órgano interno de la *Society*, por lo que estas páginas estarán abiertas a todas aquellas personas interesadas en la Geografía pudiendo ser utilizadas como un medio de intercomunicación, estímulo de investigaciones geográficas y como un canal aceptable por el que publicar sus resultados (cit. en Belenguer, op.cit: 35)

En Italia, por su parte, aparecen el *Giornale illustrato del viaggi e delle aventure*, editado en Milán a partir de 1879, la *Biblioteca del Viaggi*, que cuatro veces al mes exaltaba la figura de un descubridor. Asimismo la revista *Cosmos*, que ponía al alcance de todos los relatos de los grandes viajes (Rivas Nieto, op.cit: 176-177).

Pero muchas de esas colecciones –que eran sucesoras de las colecciones de viajes del los siglos XVII y XVIII que mencionábamos en el capítulo anterior– ya abrían las puertas a la imaginación y es ahí donde se inscribe toda la obra de Julio Verne, que apareció en Francia en la *Biblioteca de Educación y recreación*, que



acompañaba a la revista francesa del mismo nombre. Y Verne es pertinente aquí para hablar de un último apartado de los libros de viaje del XIX: los viajes de ficción de los escritores viajeros de la época<sup>360</sup>.

### 3.2.6.4 Los viajes de ficción de viajeros reales

Hay un capítulo fundamental en el relato de viaje del siglo XIX que tiene que ver con escritores viajeros y autores de relatos de ficción que han pasado a la historia como grandes clásicos de la literatura. Nos referimos a Herman Melville, Mark Twain, Julio Verne, Edgar Allan Poe y Robert Louis Stevenson, cinco autores en los que por cuestiones de espacio no podemos extendernos aquí, pero que por la importancia de sus relatos de viajes no podemos dejar de mencionar. Profundizaremos en Verne como una forma de acercarnos a ellos.

En primer lugar, hay que recordar que Verne escribió más de sesenta<sup>361</sup> obras consideradas dentro del género de la *literatura de los viajes extraordinarios* –que no literatura fantástica–. Según Daniel Compère, experto francés del autor de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Verne se sabía creador de un nuevo género, el de los «viajes extraordinarios», híbrido, realista por su ambición de describir la tierra entera y el conocimiento, y fantástico por los medios de transporte, personajes y situaciones salidas de la cabeza del autor (2005: 10). El viaje fue el tema principal de toda su obra, en la que los personajes recorren el mundo por necesidad vital, exploración, búsqueda o placer (Compère, *ibíd*: 201).

---

<sup>360</sup> Sobre una posible clasificación de los viajes reales en el Siglo XIX, existe una propuesta a la que tanto Belenguer como Rivas Nieto hacen mención. Se trata de la tipología de la investigadora Blanca Krauel Heredia (1986), que se basa en los viajeros a Andalucía pero que podría ser extensible a los viajeros de otros países durante el siglo XIX. Krauel clasifica los viajeros, en primer lugar, de acuerdo a sus fuentes: quienes recogen experiencias de primera mano, de segunda mano o los que combinan su experiencia con datos eruditos extraídos de otras fuentes. En segundo lugar, la clasificación se realiza respecto a la forma y el desarrollo del viaje, donde los viajeros o bien son buenos observadores y pueden profundizar en la realidad de un país y otros que pasan sin ver, casi como turistas contemporáneos. Pero la autora relativiza ella misma esa clasificación y establece una tercera vía de acuerdo a las profesiones de los viajeros de este siglo, es decir, relatos de clérigos y misioneros, de militares, comerciantes, diplomáticos, viajeros profesionales –en el que estarían los periodistas– y los “curiosos impertinentes” (cit. en Belenguer, 92-93 y en Rivas Nieto: 176-177).

Tanto Rivas como Belenguer destacan que la investigadora ubique los relatos de los periodistas en una categoría independiente, dando al periodismo un lugar propio dentro del relato de viajes. Pero a la luz de todo lo explicado en este capítulo, esta clasificación por «profesiones» resulta tan básica como insuficiente. Y si lo que se quiere es demostrar el carácter periodístico de ciertos textos de viaje del XIX eso ya lo hemos hecho aquí, sin necesidad de circunscribirlo exclusivamente al periodismo, visto que en este periodo, incluso los textos románticos, tienen carácter o trascendencia informativa.

<sup>361</sup> Sesenta obras y quince *nouvelles*, exactamente.



*Un viaje en globo* (1851) y *Martin Paz* (1852) fueron las primeras publicaciones de Verne que aparecieron en revistas para el público familiar –*Magasin pittoresque*, *Magasin universel*, *Musée des familles*– y éstas marcan el tono del resto de su obra. Verne las sabía obras mediocres, pero son esos relatos anclados en la actualidad y ambientados con los principales descubrimientos científicos de la época los que le hacen consciente de la necesidad de una documentación seria para sus libros, y los que lo obligan a sumergirse en un trabajo de investigación enciclopédica.

Porque Verne, a diferencia de los viajeros y exploradores de la época, no era un hombre de ciencia. Sus primeros años en París (venía de Nantes) los dedicó a sus estudios en la universidad, en Derecho, una carrera en la que su asignatura preferida fue la geografía. Pero ese tiempo en la ciudad los dedicó sobre todo al teatro, entusiasmado por las obras de Víctor Hugo, e incluso llegó a escribir dos piezas con Alejandro Dumas (hijo), *Las pajas rotas* y *Once días de asedio*, entre otras razones porque en aquel momento un autor que deseara el prestigio literario –era su caso– debía pasar por las tablas o la poesía; la novela era vista como un género menor, sólo para las señoras<sup>362</sup> (Compère, *ibíd*: 12).

El propio Verne, en una entrevista concedida a un periodista norteamericano al final de su vida, asegura cómo son sus lecturas las que aportan el material para toda su obra. Cuando el periodista le pregunta si no tenía ningún conocimiento científico en qué basarse, el escritor responde:

Ninguno. Puedo decirle que nunca he estudiado Ciencias, aunque gracias a mi hábito de leer he podido adquirir conocimientos que me han sido útiles. Soy un gran lector y cada ocasión que leo lo hago con un lápiz en la mano. Siempre llevo un cuaderno conmigo e inmediatamente apunto, tal y como lo hacía ese personaje de Dickens, algo que me interese o que pueda ser de posible uso en mis libros. Para darle una idea de mis lecturas, todos los días después de almuerzo me dispongo a trabajar y leo de principio a fin hasta quince publicaciones distintas, siempre las mismas quince, y puedo asegurarle que son muy pocos los artículos que escapan a mi atención. Cuando veo algo de interés lo anoto. Leo publicaciones

---

<sup>362</sup> Ya desde aquel entonces Verne tenía una alta preocupación por su voz literaria. Dice Compère que, tras la traducción de la obra de Edgar Allan Poe por Baudelaire, Verne conoció los cuentos fantásticos del escritor de *La Narración de Arthur Gordon Pym*, se maravilló con su escritura y dedicó un largo estudio a su obra de la que dijo: "Poe inventó una nueva forma en la literatura [...] Creó un género aparte, sin precedentes [...] Maestro de la escuela de lo extraño; ha reducido los límites de lo imposible, y tendrá imitadores". El propio Verne comenzó a escribir una novela llamada *Voyage en l'air* (que luego sería *Cinco semanas en globo*), cuya idea proviene en buena parte de la novela corta de Poe *El engaño del globo*. Poe es el detonante que permite a Verne encontrar su propio género. Y es así como nacen los *Viajes Extraordinarios* (Compère, *ibíd*: 14).



tales como *Revue Bleue*, *Revue Rose*, *Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La nature de Tissandier* y *L'astronomie de Flammarion*. También leo los boletines de las sociedades científicas, sobre todo aquellos de la Sociedad Geográfica. Debo significar que la Geografía es mi pasión y mi tema de estudio.

[...] He leído una y otra vez, debido a que soy un lector muy cuidadoso, la conocida colección *Le tour du monde*, la cual es una serie de relatos de viajes. Poseo miles de notas actualizadas sobre diferentes temas y en estos momentos cuento con veinte mil notas que pueden ser revertidas en mi trabajo, pues hasta los días de hoy no han sido usadas. Algunas de estas notas fueron tomadas en conversaciones. [...] He tenido la buena fortuna de venir al mundo en una época donde existen diccionarios de todo tipo. Es suficiente buscar en el diccionario el tema sobre el cual necesito una información, y ahí está. Por supuesto, con mis lecturas, he recopilado también una gran cantidad de información y, como dije anteriormente, muchas ideas siempre rondan en mi cabeza (cit. en Sherard: 1984)<sup>363</sup>.

Aquí Verne deja claro que es un sucesor de Defoe quien, como vimos, también se había inspirado básicamente en su biblioteca y sus lecturas para escribir sus relatos. Aunque es cierto que en este caso el francés sí que había realizado muchos más viajes más que Defoe, también para obtener material de escritura:

Me he dedicado a la navegación por puro placer, pero siempre con el objetivo de conseguir información para mis libros. Esta ha sido mi preocupación constante y cada una de mis novelas han sido beneficiadas por mis viajes. De esta forma, en *Un billete de lotería* se encuentra la narración de mis experiencias y observaciones personales en una excursión que tuve la oportunidad de realizar a Escocia, a las islas Iona y Staffa; así como también de un viaje a Noruega en el año 1862 [...] En *Las indias negras*<sup>364</sup> está la descripción de mi gira por Inglaterra y mi visita a los lagos escoceses. La idea original de *Una ciudad flotante* sobrevino cuando viajaba hacia América, en el año 1867, a bordo del *Great Eastern*. Allí visité New York, Albany y las cataratas del Niágara y tuve la maravillosa oportunidad de ver el Niágara cubierto de hielo. [...] *Matías Sandorf* fue el resultado de una excursión desde Tánger hasta Malta en mi yate, el *St. Michel* [...] En 1878 tuve una instructiva y agradable excursión a través del Mar Mediterráneo junto a Raoul Duval, el hijo de Hetzel y mi hermano. Viajar era el gran placer de mi vida y fue, con gran pesar, que, en 1886, fui forzado a abandonar tal distracción a consecuencia de mi accidente<sup>365</sup> (cit. en Sherard: *ibidem*).

<sup>363</sup> La entrevista con el periodista Robert. H. Sherard apareció en *McClure's Magazine* en 1894. Véase bibliografía.

<sup>364</sup> Es un libro que sirvió de inspiración a Saint-Exupéry para su libro *Vuelo de noche*.

<sup>365</sup> Su sobrino le dispara en una pierna para, según dice, atraer sobre el autor la atención y conseguir su entrada a la Academia Francesa (*ibidem*).



Así pues, la ciencia y la geografía que aparece en sus novelas fue extraída, en parte, de sus observaciones personales, pero muchas más las veces tuvo que apoyarse en lo que había leído. Sin embargo, aunque aceptara haber copiado a otros viajeros –confesó haber leído y tomado notas de la colección *Le tour du monde* y sabemos que inventaba geografías, medios de transporte y personajes– sus obras fueron catalogadas, desde el primer momento, como educativas y de divulgación científica. Lo «extraordinario» en su obra no corresponde necesariamente lo fantástico, sino lo curioso, lo extraño, y sus narraciones están ancladas en conflictos contemporáneos a su tiempo. Por eso reflejan, en su modo muy particular, el siglo XIX y sus temas definitorios: la revolución industrial, el progreso científico, la evolución de los medios de transporte, las relaciones internacionales, la lucha del hombre por la libertad, los problemas del urbanismo y el capitalismo (Compère, op.cit: 170).

Julio Verne ya figuraba en 1864 como redactor de la sección de Educación en el *Magasin d'éducation et de récréation*, y fue Jules Hetzel, el editor de toda su narrativa, quien explicó desde el mismo comienzo toda la dimensión de lo que sería la obra verniana. En la «Advertencia del editor» que introducía la *Biblioteca de Educación y recreación* en la que publicaba Verne desde hacía un par de años, Hertzel dijo:

Narrador dotado de imaginación y fuego, escritor original y puro, de espíritu rápido y vivaz [...] ha creado un género nuevo: la instrucción que divierte y la diversión que educa, que el señor Verne consigue en cada página de sus historias conmovedoras [...] Junto al arte y al teatro, es necesario colocar la ciencia en nuestros periódicos [...] El arte por el arte ya no es suficiente en nuestro tiempo, y ya es hora de que la ciencia tenga su lugar en la literatura. El mérito de Julio Verne es ser el primero en poner un pie en ese nuevo territorio [...] Y sus obras abrazan el objetivo de su autor: reunir todos los conocimientos geográficos, geológicos, físicos y astronómicos acumulados por la ciencia moderna y así contar, con la forma atrayente y colorida que le es propia, la historia del universo (cit. en Compère, op.cit : 17-18)<sup>366</sup>.

<sup>366</sup> "Conteur plein d'imagination et de feu, écrivain original et pur, esprit vif et prompt, égal aux plus habiles dans l'art de nouer et de dénouer les drames inattendus qui donnent un si puissant intérêt à ses hardies conceptions, et à côté de cela profondément instruit, il a créé un genre nouveau. Ce qu'on promet si souvent, ce qu'on donne si rarement, l'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit, M. Verne le prodigue sans compter dans chacune des pages de ses émouvants récits. [...] A côté des critiques d'art et de théâtre, il a fallu faire place dans nos journaux aux comptes rendus de l'Académie des Sciences, il faut bien se dire que l'art pour l'art ne suffit plus à notre époque, et que l'heure est venue où la science a sa place faite dans la littérature. Le mérite de M. Jules Verne, c'est d'avoir le premier et en maître, mis le pied sur cette terre nouvelle. [...] Les ouvrages parus et ceux à paraître embrasseront ainsi dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur [...] Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque que lui est propre, l'histoire de l'univers".



Se trataba, queda claro, de un proyecto educativo, de una literatura didáctica que resumiera todos los conocimientos de la ciencia moderna para presentados de una forma atractiva y pintoresca... El arte por el arte ya no era suficiente y la hora de que la ciencia tuviera su lugar en la literatura.

Por eso quizá ningún otro autor como Julio Verne para explicar en esta tesis lo que aquí venimos defendiendo como la primacía del carácter informativo de la escritura de viaje: porque aún escribiendo obras de ficción, perteneciendo a esa larga tradición de la literatura fantástica –desde Luciano hasta Wells, pasando por Cyrano, Defoe, Swift, Dumas, Stevenson o Walter Scott, por mencionar algunos–, y encarnando lo que parece una contradicción en los términos, es el ejemplo mismo de cómo el relato de un viaje, a pesar de mentir, de inventar un escenario, de falsear la descripción de un lugar, de proponer situaciones y personajes imaginarios, tiene una *función básicamente utilitaria, didáctica*<sup>367</sup>, que hace que su razón de ser tenga mucho más que ver con la transmisión de información y conocimiento que con el arte de la ficción. A Verne se le considera profeta del progreso y cuenta viajes submarinos, a la Luna, alrededor del mundo o en globo, incluso fue un visionario de internet, pero desde nuestro enfoque particular no es profeta sino más bien un divulgador, visto que sus libros fueron posibles no tanto a una imaginación prodigiosa como de una amplísima documentación científica. Como dice el investigador de la Universidad de Nantes, Christian Robin, la obra de Verne se sitúa más bien en “el terreno de lo probable” (1986: 131). Verne lo que estaba era informado de los avances de la ciencia en su tiempo y sólo anticipó sus posibilidades reales de futuro.

Así, la obra de Julio Verne es un ejemplo de cómo aunque los textos de viaje introduzcan “narraciones, descripciones, mundos imaginarios y alternativos, diálogos, retratos de personajes y comparaciones más propios de la ficción literaria que de la rigurosidad (sic) histórica” (Gil: op.cit.: 28), su propósito de ser «vehículo de comunicación» está por encima del «artificio de deleitación»<sup>368</sup>.

Es decir, que el *carácter utilitario* es el que prima, por definición, en el texto de viaje, junto con la *descripción*, las dos características que nos llevan a definir esta

---

<sup>367</sup> Verne es sólo uno de los muchos ejemplos de la literatura didáctica, tan de moda en la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>368</sup> La expresión es de Gil (2004: ibídem).



escritura como informativa. Lo útil lo hace informativo: si es útil, por tanto informa; si describe lo hace también: su apego y fidelidad al referente real está por encima de otras figuras retóricas y literarias.

Esto no implica, valga decirlo, la exclusión de características propias de otros géneros, ni el uso de recursos estilísticos propios de la narración. Lo decía Verne:

Mi objetivo ha sido dar una imagen de la Tierra y no sólo de la Tierra, sino del Universo. [...] en algunas ocasiones, he llevado a mis lectores más allá de la Tierra. Al mismo tiempo he intentado mantener la belleza en el estilo. [...] Todo este trabajo fue realizado con el mayor cuidado y con la constante preocupación por el estilo. Siempre he cuidado mucho el estilo, pero las personas nunca me han dado crédito por eso [...] Se dice que no puede haber estilo en una novela de aventura. No es cierto, aunque admito que es más difícil escribir una novela de este tipo a un nivel literario aceptable, que escribir el tipo de novelas modernas, basadas en un estudio profundo de los personajes de la misma<sup>369</sup> (cit. en Sherard, *ibídem*).

El caso de Verne es muy cercano al de Twain, Melville, Stevenson, Carroll, Dickens y también Poe, cuya principal obra de viaje es la *Narración de Arthur Gordon Pym*, que en consonancia con el espíritu de la época se publicó de forma facsimilar en el *Messenger*, el periódico de Richmond (Virginia), con el que Poe colaboraba. Esa travesía fabulosa hasta la Antártida, que probablemente se inspiró en Defoe y otros autores viajeros, sería a su vez inspiración e influencia para los viajes extraordinarios de Julio Verne –escribió *La efígie de los hielos* como secuela de esta obra– y para *La Isla del Tesoro* de Stevenson. Siendo imposible ahondar en todos estos autores de ficción aquí, diremos sólo que sus textos, como otras ficciones viajeras que hemos visto a lo largo de esta tesis (como Luciano, Apuleyo, Dante, Mandeville, Voltaire y Defoe, entre otros) responden al viaje como metáfora de la existencia humana –*Huckleberry Finn* como una de las obras cumbres–, donde el viaje opera para desentrañar verdades del alma y son obras que incluso funcionan

---

<sup>369</sup> La preocupación de Julio Verne por el estilo era manifiesta, y su método de trabajo lo deja claro: “Me despierto todas las mañanas poco antes de las cinco –quizás un poco más tarde en invierno–, y a las cinco ya me encuentro en mi escritorio y permanezco trabajando hasta las once. Trabajo muy despacio y con gran cuidado, escribiendo una y otra vez hasta que cada oración tome la forma que deseo. Siempre tengo, al menos, en mi cabeza, hasta diez novelas por adelantado, temas y argumentos preparados, así que ya ve, si Dios me da vida, pudiera terminar sin dificultad las ochenta novelas de las cuales le hablé. Pero es en las correcciones donde invierto la mayor parte del tiempo. Nunca estoy satisfecho antes de la séptima u octava revisión y las corrijo una y otra vez, hasta que se pueda decir que la última corrección tiene pocos rastros de lo que una vez fue el manuscrito original. Esto significa un gran sacrificio, tanto desde el punto de vista monetario como de tiempo, pero siempre he intentado hacer todo lo que esté a mi alcance para respetar la forma y el estilo, aún cuando las personas nunca me han hecho justicia en ese sentido”. (Sherard: *ibídem*).



como transmisoras de conocimiento didáctico, como el caso de Verne que acabamos de explicar o el de Melville sobre su amplísimo bagaje y experiencia en los viajes del sur y sobre las ballenas.

Stevenson es también, por otra parte, un hombre con biografía de gran viajero –murió en Samoa, en el Pacífico Sur, donde vivía al final de su vida con su mujer– y su vida encarna ese deseo romántico del viaje por el viaje:

No viajo para ir a un sitio, sino para ir. Viajo por el placer del viaje. La cuestión básica es moverse; sentir de cerca los menesteres y las complicaciones de nuestra vida y apearse de la cama de plumas de la civilización para pisar el granito del globo y sus cortantes guijarros (cit. en Theroux, op.cit, cap. XII)<sup>370</sup>.

Stevenson viajó, en principio, buscando alivio para sus pulmones –sufría de tuberculosis–. Ello lo llevo a viajar por el mundo, desde las montañas de Europa hasta los mares del sur. Y como dice Alberto Manguel, en el prólogo de *Memorias para el olvido*, una colección de sus ensayos, sus aventuras fueron corporales y literarias, y la crónica de sus peregrinajes propone conductas ejemplares frente al paisaje, frente a los Otros, frente a la justicia y el honor. Su literatura es, además, una propuesta ética (Manguel, 2008: 14).

Sucesores y contemporáneos de Stevenson serán personajes como Jack London, también viajero por los mares del sur, y Emilio Salgari, con más de ochenta títulos sobre aventuras y piratas. Todos ellos, como autores herederos de la que fue la época romántica, rendirán culto al viaje, y el camino será una imagen de la libertad. Importa la experiencia de la ruta, más que el resultado, y la errancia es para ellos una forma de vida, creando un vínculo indisoluble entre viajar y escribir. E incluso habrá quien verá en *Moby Dick* una narración que en la búsqueda de la ballena blanca recuerda a la vez la empresa del Santo Grial y el tema clásico del descenso a los infiernos. Y respecto a los viajes satíricos, Charles Dickens y sus *Papeles póstumos del Club Pickwick* completarán el cuadro de viajeros de la época (Silva, op.cit: 39).

Un último viajero y escritor del siglo XIX en el que nos gustaría detenernos es Stendhal, novelista como Balzac pero también un hombre fascinado por el viaje, por Europa. Sus obras guardan la mirada de un adelantado de su tiempo, antichovinista, viajero permanente por Europa –no viajó más lejos porque, al

<sup>370</sup> Cf. Stevenson, *Viajes con una burra por los montes de Cévennes*. También en Gasquet (op.cit: 42).



parecer, tenía miedo al barco-, gran observador, apasionado de las artes, "verdadero descubridor del alma europea" según Nietzsche (Bravo, 1995: 53), y "primer gran europeo después de Montaigne" (ibídem).

Stendhal concibe el viaje como diversión, placer y alimento para el alma. Acepta que no viaja para conocer, sino para divertirse (2011: 74), y por eso sus libros de viaje, como *Paseos por Roma* –una guía literaria de la ciudad–, *Roma, Nápoles y Florencia* y *Memorias de un turista*, más que descripción de obras de arte y lugares tienen una abundancia y predominio de la sensación. Su guía romana, por ejemplo, recoge la tradición del género que hemos venido viendo desde *El libro de los muertos* egipcio, pasando por las *Periégesis* del griego Pausanias o los manuales de peregrinación medievales, y fue escrita, según él mismo explica en el prólogo, con un objetivo de orden práctico, que aspiraba a servir guía a los jóvenes viajeros, sobre todo, británicos, que, en gran número, visitaban la *ciudad eterna*.

Para Stendhal, el libro de viaje es parte constitutiva de su obra (Bravo, 1995: 191). Él es un romántico, un hombre de su tiempo: "lo esencial, para él, lejos de cualquier obsesión por el detalle exacto, era ver las cosas a través del prisma de sus propias ideas y de sus preocupaciones del momento" (Bravo, 2006: 191). Es así como *Paseos por Roma* es "una amalgama en la que figuraban cosas vistas, reminiscencias, observaciones personales, préstamos tomados de libros de otros viajeros anteriores, e incluso detalles que le proporcionaban sus amigos expertos en arte y arqueología" (Bravo, ibíd: 195). Hace todo lo que está previsto en un libro de viajes: introduce historias la hilo del relato, se apoya en otros libros, falsea ciertas fuentes, corrige a sus antecesores, tiene un propósito didáctico. En ella cumple su máxima de "escribir siguiendo sus pasiones" (Stendhal, 2011: 49), y por eso sus reflexiones son las de un entusiasta, un buen observador y no un experto ni un sabio, cosa que él mismo agradece: "Bendigo al cielo por no ser un sabio [...] Si tuviera la más mínima noción de meteorología, no me produciría tanto placer ver desfilar las nubes y disfrutar de los magníficos palacios y los inmensos monstruos que intuye mi imaginación" (ibíd: 14).

Pero es su libro *Memorias de un turista* el que tiene un papel determinante en el desarrollo del género, un libro que el francés escribió influenciado por el *Viaje sentimental* de Sterne y las *Cartas persas* de Montesquieu (Bravo, 2006: 147). El autor es consciente de que el viaje poco a poco comienza a convertirse en una práctica



abierta, no exclusiva de las clases aristocráticas, y de ahí que en el título acuñe el término «turista». Él no es ni mucho menos el responsable del anglicismo, pero lo usa –es el primer escritor en hacerlo–, como explica de nuevo Bravo, no por esnobismo sino consciente de esa nueva realidad del viaje en su tiempo:

En Stendhal nada es fortuito, sabe por qué lo hace. El viaje del que trata no es algo reservado a una élite, a un elenco de privilegiados [...] El viajero de ferrara es como Stendhal: un hombre de talento, buen gusto e instruido, además de poseer un alma sensible [...] el viajante no desdeña visitar un museo, ir a una función de teatro, o platicar de literatura, pintura, arquitectura, historia, etc. (2006: 196).

Esta es otra de las muchas cosas en las que Stendhal se adelanta a su tiempo: intuye el turismo, el viaje de ocio, el desplazamiento para visitar monumentos famosos, capitales europeas y sitios de vacaciones. El francés autor de *Rojo y Negro* no viviría para saberlo, ni podría imaginar que el suyo sería el primer texto en voz de un turista de los que luego serían la clase viajera por excelencia –o mejor, por decadencia– del siglo XX.

### **3.2.7 El viaje contemporáneo: del exilio al viaje inmóvil**

#### **3.2.7.1 Ficciones, literatura antropológica y escritores-viajeros**

David Livingstone, Henry Morton Stanley y sus colegas exploradores de la segunda mitad del siglo XIX fueron los responsables de que Europa pudiera completar la cartografía africana, abriendo las rutas para la explotación total de las costas y el corazón del continente. Pero muchos de ellos apenas pudieron intuir que aquello sería el comienzo de una encarnizada expansión colonial que rápidamente levantaría numerosas tensiones entre las potencias europeas. Tiranteces que efectivamente fueron aumentando y no pudieron mitigarse ni con la Conferencia de Berlín de 1885 en la que se intentó establecer un reparto «coherente» de los territorios y las riquezas de África entre las naciones fuertes de Europa. Es así como en los últimos años del siglo XIX y los albores del Siglo XX, la fiebre por apoderarse de esas materias primas y recursos naturales dio lugar al recrudecimiento de la colonización, la llamada «disputa de África», que muchos historiadores ubican entre las principales causas de la Primera Guerra Mundial. Y del mismo modo que antes decíamos que el siglo XIX no comenzaba en 1800 sino alrededor de los acontecimientos en torno a la Revolución Francesa, al siglo XX le sucede lo propio y



la Gran Guerra será realmente el inicio de nuestra contemporaneidad, que probablemente no ha terminado y finalizará con la que sea la evolución de la gran crisis económica europea de estos primeros años del siglo XXI.

Pero volvamos al comienzo del siglo. Fue precisamente la colonización africana la que dio lugar al último gran relato de viajes del XIX, *El corazón de las Tinieblas*, que se publicó por entregas en 1899 y en libro en 1902, una obra en la que Joseph Conrad narró los excesos de la colonización de Leopoldo II en el que entonces se denominaba Estado Independiente del Congo, un territorio que le había correspondido a Bélgica tras la Conferencia de Berlín. Y aunque la de Conrad es una ficción, una experiencia novelada, nos vale como ejemplo para, una vez más, comprender de qué manera realidad y ficción se mezclan en el texto de viaje sin que ello suponga el detrimento de su función informativa. Así lo explicaba Conrad en el prólogo de la edición de 1902:

*El corazón de las tinieblas* es una experiencia llevada un poco (y solamente un poco) más allá de los hechos reales, con el propósito, perfectamente legítimo, creo yo, de traerla a las mentes y al corazón de los lectores. Había que dar a ese tema sombrío una siniestra resonancia, una tonalidad propia, una continua vibración que quedara –eso esperaba– suspendida en el aire y permaneciera grabada en el oído después de que hubiera sonado la última nota (2002: 9).

Como explica Araceli García Ríos, la experiencia real de Conrad en El Congo necesitaba de cierta exageración y algunos toques de imaginación para activar con más fuerza la respuesta de los lectores. Por eso fue escrita como una novela: no se trataba sólo de valerse de sus conocimientos directos para denunciar los excesos de Occidente en las tierras primitivas<sup>371</sup>, sino que su objetivo era también profundizar en los temas que más le obsesionaban: el problema de la soledad y la lucha del hombre contra las fuerzas incontrolables de la naturaleza (García Ríos, *ibíd.*: 10).

Estamos ante un texto que recoge la tradición de los relatos de viaje de ficción que aquí hemos planteado, como los de Dante, Yámbulo o las sátiras de Swift o Voltaire: una metáfora de la vida, una forma de indagar en el alma humana y desentrañar verdades esenciales en el desplazamiento, como más tarde lo harán también otras ficciones viajeras del siglo XX: *El viaje al fin de la noche* de Céline, el

---

<sup>371</sup> La experiencia de Conrad en el Congo fue la base central de su relato. Así se lo dice a su amigo Unwin en una carta: “toda la amargura de aquellos días, todo mi maravillado asombro en cuanto a todo lo que vi; toda mi indignación por la filantropía enmascarada, han estado conmigo mientras escribía” (Conrad, 2002, *ibídem*).



primer volumen de *En la búsqueda del tiempo perdido* de Proust –*En el camino de Swann*–, el *Ulises* de James Joyce y la *América* de Kafka, entre muchas otras.

Son obras en las que el trayecto implica una reflexión moral y filosófica, es el camino del héroe que en Conrad encuentra su más profundo destino posible, el corazón de los hombres. Es un viaje que tiene que ver con el arquetipo del descenso al mundo de los muertos, a las tinieblas, y por eso no es casual que el escritor manifestara explícitamente, como explica David Lodge en *El arte de la ficción*, que aquel viaje de Marlow, río Congo arriba, tenía que ver con el descenso de Dante a los círculos del infierno en la *Divina Comedia* (1999: 156).

Conrad será bisagra entre los siglos y sus sucesores viajeros serán escritores como André Gide, quien con *Viaje al Congo* y *Regreso a Chad* denuncia casi treinta años después que *El corazón de las Tinieblas* los excesos que seguía cometiendo el dominio colonial<sup>372</sup>. También en esa línea de sucesión se encuentra el escritor y antropólogo Michel Leiris, quien con su libro *África fantasmal* se inaugura en la etnografía en el año 1931, a bordo de una de las primeras investigaciones sobre el terreno africano de la Academia Francesa: la misión Dakar-Djibouti, que entre sus objetivos tenía la recolección de objetos etnográficos y el estudio de las culturas del continente. Leiris será uno de los primeros etnógrafos oficiales en relatar su experiencia sobre el terrero, más como escritor que como investigador<sup>373</sup>. Leiris, que va en la misión como ayudante científico pero también con el propósito de la escritura de un libro, termina siendo uno de los primeros en romper el tradicional estilo cientifista de los estudios de este tipo, como lo habían hecho poco antes que él antropólogos como Raymond Firth y Bronislaw Malinowski<sup>374</sup>.

Como explica José María Muñoz, profesor de antropología, una de las contribuciones capitales de *El África fantasmal* de Leiris al género etnográfico fue precisamente el modo de construir un texto “ostensiblemente científico a partir de

---

<sup>372</sup> También será Gide el primero en hablar del comunismo «real» en su libro *Retour de l'URSS* (1936), un relato de su viaje a la Rusia soviética del que volvió decepcionado del proyecto comunista, en el que había creído. Y por ello fue aislado por la inteligencia del momento, muy influida por el proyecto ruso.

<sup>373</sup> Para entonces Leiris era apenas un joven con aspiraciones literarias y sus conocimientos en etnografía eran prácticamente nulos (Muñoz, 2008: 31).

<sup>374</sup> En este sentido es interesante y pertinente el libro *Retóricas de la antropología* de James Clifford y George E. Marcus, que analizan el problema del texto antropológico como literatura, su poética y su capacidad de transmitir con «verdad» el trabajo de campo, en una discusión que va desde la transmisión objetiva de datos hasta la literaturización de la experiencia. Véase bibliografía.



experiencias claramente biográficas". Y por eso la antropología posmoderna norteamericana que irrumpió con fuerza a mediados de los años ochenta ha vuelto a su obra de forma recurrente para recordar sus lecciones sobre la que sería desde entonces, de alguna manera, la poética del género etnográfico (Muñoz, 1998).

Leiris se comportó también como un viajero nato, de los que buscan respuestas a su propio destino a través del viaje:

*De Dakar a Yibuti (1931-1933)*, ése habría sido -por lo que recuerdo- el título de mi obra si Malraux, juzgando con razón que el título era más bien romo, no me hubiera incitado a buscar otra cosa. Casi enseguida, me pareció que se imponía *El África fantasmal*, alusión sin duda a las respuestas que había aportado a mi afición a lo maravilloso por alguno de los espectáculos que habían captado mi atención o algunas de las instituciones que había estudiado, pero expresión sobre todo de mi decepción de occidental que, incómodo consigo mismo, había esperado disparatadamente que ese largo viaje a unas regiones por entonces más o menos remotas y el contacto auténtico con sus habitantes, a través de la observación científica, pudieran convertirle en otro hombre, más abierto y curado de sus obsesiones. Una decepción que, en cierto modo, llevaba al egocéntrico que no había dejado de ser a negar la existencia plena, por mediación de un título, a esa África en la que había hallado mucho, mas no la liberación (Leiris, 2007)<sup>375</sup>.

El de Leiris es uno de los muchos ejemplos posibles de uno de los que serán los propósitos del viajero del siglo XX: el viaje como exploración interior, como transformación, liberación y búsqueda del sentido de la vida, que no es nuevo (lo hemos visto a lo largo de este repaso histórico desde el comienzo de los tiempos, en los peregrinos medievales y en los románticos), y que tampoco por subjetivo y personal deja de ser informativo, fiel a la realidad y a la experiencia vivida:

El autor permanece fiel a esos cuadernos hasta la literalidad [...] A lo largo del viaje, «ese demonio glacial de la información» se apodera de él más a menudo de lo que seguramente le hubiese gustado. En última instancia, Leiris asume el trabajo de campo [...] presidido por un principio de sospecha sobre la veracidad de las informaciones recabadas, y situado a medio camino entre la indagación policial y el dictamen judicial (Muñoz, *ibidem*).

A Leiris se le acusó de falta de rigor científico y de «literaturero» (Muñoz, *ibidem*), sin embargo, antropólogos como Lévi-Strauss asumieron luego un estilo muy similar al suyo a la hora de redactar sus estudios etnográficos sobre el terreno. *Tristes trópicos*, el trabajo del francés en el Mato Grosso brasileño sobre las sociedades de la selva amazónica es otro ejemplo -uno de los más importantes- de

<sup>375</sup> La cita también en Rodríguez Mediano (2006: 172).



la que será la «literatura etnográfica». Porque *Tristes trópicos* es un texto que se valora, como explica Manuel Delgado, no sólo por sus aportaciones científicas sino “por el tono melancólico, literario, por un lirismo apesadumbrado que no evoca sólo los días de la expedición sino también las circunstancias personales que le fueron conduciendo al descubrimiento de su vocación” (2010: 15). Tal es la aptitud literaria de su autor que los responsables del Premio Goncourt se lamentaron de no poder premiarlo, por ser *Tristes trópicos* técnicamente un relato de no ficción.

Sea como sea, los de Lévi-Strauss son textos informativos, que se insertan en la amalgama de géneros y discursos que ha complicado siempre la delimitación de los relatos de viaje en un género preciso. *Tristes trópicos*, al igual que otras obras de la antropología que participan de esta corriente narrativa, es un libro de viajes, un tratado científico y hasta un discurso filosófico a la vez que una obra literaria. Porque como explica Mary Louise Pratt:

El discursivo del etnógrafo y del autor de libros de viajes resulta muy parecido. Ambos escriben con gran fluidez; ambos introducen anécdotas enriquecedoras del texto en su conjunto, lo cual ayuda a la descodificación de eso que se considera generalizaciones de uso obligatorio (Pratt, 1991: 77)<sup>376</sup>.

No sólo Pratt. El propio Lévi-Strauss y otros autores como James Clifford, Stephen Tyler, Ruth Benedict, Bronislaw Malinowski, George E. Marcus y Clifford Geertz han analizado el problema de *El antropólogo como autor* (es el título de una obra de Geertz), en un debate que va desde la escritura aséptica del trabajo de campo hasta la literaturización de la experiencia. Y muchos de ellos llegan a compartir la idea de Pratt de que buena parte de la literatura antropológica se emparenta con la tradición y el legado de los antiguos viajeros y exploradores, que antes que los antropólogos, fueron quienes se preocuparon por las culturas de «los Otros». Los antropólogos, etnógrafos, etnólogos, igual que personajes como Livingstone y Stanley, utilizan “el viejo recurso de los viajeros del XVII y del XVIII de combinar la narración subjetiva con descripciones pretendidamente objetivadas”. De ahí que la calidad de sus trabajos no dependa tanto de la amplitud de las descripciones y de la abundancia de datos como de la habilidad de los autores-científicos para convencernos de la evidencia de lo contado. Un problema, como es evidente, de poética y retórica del discurso, del arte de la verosimilitud (Díaz Viana,

---

<sup>376</sup> La cita también en Belenguer (op.cit: 34-35).



1991: 11-15). Y estos científicos se valdrán de las mismas estrategias narrativas que ha utilizado el escritor de viajes en todos los tiempos, compartiendo con él las técnicas que dan apariencia de verdad a su relato, como veremos, de nuevo con la intención de informar de la manera más adecuada posible del viaje y del Otro.

Es así como en el siglo XX la información de las culturas lejanas o desconocidas, de la alteridad, de los Otros, siguen trayéndola viajeros, pero ya no tanto exploradores como Burton o Grant –con el descubrimiento total del mundo la figura comienza a desaparecer y uno de los últimos viajeros legendarios será Lawrence de Arabia<sup>377</sup>– sino también científicos que se internan con instrumentos y técnicas de recolección de datos en culturas ancestrales para luego reconstruir su experiencia a través de crónicas literarias, informativas<sup>378</sup>. Un poco al modo de Humboldt y de los escritores bisagra entre el racionalismo y el romanticismo.

Esa es la razón por la que nos interesan en esta tesis textos como los de Leiris y Lévi-Strauss: porque nos ponen frente a la que es la que característica principal del relato de viaje moderno, de nuestro siglo: el viaje literaturizado, pero al mismo tiempo informativo, sea de carácter científico, autobiográfico o periodístico. Hoy en

---

<sup>377</sup> Como en el caso de Burton y de otros exploradores que han tejido una leyenda en torno a sí mismos, simplificar en unas líneas la biografía de Thomas Edward Lawrence no tiene ningún interés. Arqueólogo, espía durante la I Guerra Mundial, militar, diplomático y viajero, fue un personaje extraordinario que, como cuenta Pedro Sorela, "hizo lo que los demás sueñan". Sorela dice que esa es la definición misma del héroe y Lawrence fue uno de esos, entre otras cosas por su decisiva intervención en la rebelión de las tribus árabes contra el imperio turco (Sorela, 2003b: 39). Para una biografía completa: Vid. MACH, John E (2003): *Lawrence de Arabia*. Barcelona, Paidós.

<sup>378</sup> La información sobre las culturas ancestrales ha generado amplio debate en mundo científico, sobre quién puede informar mejor sobre ellas, si los informantes locales o los extranjeros. Y mientras que un autor como Chinua Achebe, escritor nigeriano, defendía a los autóctonos –llegó a acusar a Conrad de escribir *El corazón de las tinieblas* con una mirada racista sobre África–, antropólogos como Clifford Geertz y James Clifford defienden que un nativo puede estar muy cerca de su cultura para interpretarla. Clifford argumenta, a su vez, que un "informante nativo es una figura problemática, porque muchos ya son viajeros y pueden estar fuera y dentro de su cultura" (Roberson, op.cit: XX). También el texto de Margaret Mead, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, generó amplio debate en el mundo antropológico, y autores como Derek Freeman se esforzaron por demostrar que los habitantes de Samoa no eran como Mead los había descrito. Pero es interesante la conclusión a la que se llegó entonces, de que la divergencia de visiones etnográficas no significa que alguien se equivoca o miente, sino que es una disciplina que se nutre de retóricas distintas y que la valoración de los distintos modelos culturales nunca debe ser juzgada como objetiva pues siempre dependerá del contexto en que se desarrolle, del contexto de quien la juzgue y del tipo de sociedad que se considere más deseable (Díaz Viana, op.cit: 9-10). Esto quiere decir, nuevamente, que el texto del viajero antropólogo también es informativo, aunque su visión sea parcial, incompleta o literaturizada.

Y no sólo en el campo de la antropología ha habido debate en torno a quién es el informador idóneo de una determinada cultura. También el periodismo ha abordado este tema, a través del análisis del periodismo de viaje y el «reportero nativo». Al respecto: FÜRSICH, Elfriede (2002): "How can global journalists represent the «Other»? A critical assessment of the Cultural Studies concept for media practice", en *Journalism, practice and criticism* 3. London, Sage. Glasgow Media Group, pp. 57-84.



día es más bien excepcional o minoritaria la publicación de relaciones escuetas de viaje y de diarios de viajero, salvo en casos excepcionales. Es la prosa literaria la que desde el siglo XIX hasta lo que va del XXI se impone en los relatos testimoniales. Y la crónica, en tanto que prosa informativa, es uno de los principales géneros contemporáneos para dar cuenta de la experiencia del viaje, un género que utilizan desde los viajeros modernos hasta los periodistas de guerra y los corresponsales, dos figuras que desde su aparición y especialmente durante el siglo XX han sido fundamentales para contar el mundo.

Pero aunque decimos que se «literaturiza» el texto de viajes, no con ello se abre paso a la ficción deliberada de la información, salvo en casos novedosos como el del viajero Pedro Sorela, cuyos relatos, en un intento de contar no el viaje sino el espíritu del mismo, son narraciones estrictamente literarias y no forzosamente realistas, de tal manera que el ambiente de la posguerra en Guatemala se cuenta a través de los ojos de un caballo, y el Budapest postcomunista desde las peripecias de un ladronzuelo callejero no necesariamente real. Es decir, que son cuentos<sup>379</sup> que participan de las técnicas de la ficción pero que dan lugar a una forma inédita o alegórica, si se quiere, de información. Algo parecido a *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, que refleja la violencia colombiana pero en sus páginas no se encuentra ni una gota de sangre (como no sea la de los gallos de la gallera). Una especie de periodismo literario llevado al extremo, que se vale de las estrategias de la ficción para contar la realidad<sup>380</sup>.

---

<sup>379</sup> *Ladrón de árboles* (1998), *Cuentos invisibles* (2003) e *Historia de las despedidas* (2008) son las obras de Sorela a las que nos referimos en este apartado, todas referidas en la bibliografía.

<sup>380</sup> No es tema de esta tesis profundizar en el periodismo literario o Nuevo Periodismo, ese estilo informativo que vino a desarrollarse desde los últimos años del siglo XIX en los que Joseph Pulitzer empezaba a exigir a sus periodistas investigaciones a fondo, pero al mismo tiempo la utilización de recursos narrativos para llamar la atención y hacer vívida la noticia. Fue él el pionero en dedicar grandes extensiones de periódico a informaciones que podían parecer menores pero que interesaban al hombre de la calle. Aquella era la época de las grandes cruzadas editoriales y de los corresponsales de guerra en el extranjero, de la prensa sensacionalista. Escritores-periodistas como Mark Twain y Watt Whitman hacían periodismo literario, el mismo que luego ejercerán en América Latina autores como José Martí y Rubén Darío, poetas pero también trabajadores de periódico (Rotker, op.cit: 126-127). Será a mediados del siglo XX cuando la corriente de periodismo experimental adquiera oficialmente el nombre de *New Journalism*, cuando los norteamericanos Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe comenzaron a publicar sus piezas periodísticas con una «clara conciencia de autoría y un programa estético respaldado por la industria» (Carrión, 2012: 25).

Pero que sea ésta también la oportunidad para decir que consideramos que el periodismo fue básicamente literario desde su origen, desde que los viajeros comenzaron a traer la noticia de los confines del mundo. Y desde los comienzos de la prensa propiamente dicha son básicamente escritores los que escriben en sus páginas, como Daniel Defoe o Julio Verne. Se podría decir incluso que la objetividad es lo que es nuevo en el periodismo, más que la prosa literaria.



Y la diferencia con Conrad o con el García Márquez del *Coronel* radica en que mientras esos dos autores están haciendo deliberadamente novela, Sorela, como otros periodistas literarios, está haciendo un experimento de escritura y al mismo tiempo un relato de viaje con los mismos propósitos que hemos dicho aquí que han tenido siempre este tipo de textos: el de informar y transmitir la imagen de un determinado escenario del mundo, además de indagar, desde las técnicas narrativas, en posibles explicaciones más profundas del hombre y los Otros<sup>381</sup>. Y el viaje es uno de los caminos para llegar a ellos, como ya se sabe desde el tiempo del mito. Como dijo Jacques Meunier: "el viaje es el camino más corto hacia uno mismo pasando por los otros"<sup>382</sup> (cit. en Fabre, op.cit: 27).

Pero lo cierto es que Sorela participa con su escritura no tanto de una cofradía de periodistas literarios (ya decíamos antes que incluso Percy Adams les otorga este título a los escritores de viajes), sino más bien del selecto grupo de los escritores-viajeros, autores que escriben para viajar y viajan para escribir, cuya vida no es comprensible sin sus desplazamientos, para quienes el viaje es su forma de estar en el mundo. Peregrinos de corazón, como los llama Bruce Chatwin (2005: 224), «poetas turísticos» o «turistas pintorescos» si nos atenemos a la definición de Byron que hacía Samuel Taylor Coleridge un siglo antes (Brilli, op.cit: 66). Sea como sea, estos autores no son más escritores que viajeros: como dice Fabre, si los cortas en dos, no encuentras de un lado un escritor y de otro un viajero, sino dos mitades de un escritor-viajero<sup>383</sup>. Así definía sus obras Blaise Cendrars: "No es literatura. Es la vida. Mi vida. Su vida. La vida de los Otros"<sup>384</sup> (cit. en Fabre, ibíd: 23).

Así como decíamos que el científico contemporáneo –el etnólogo, el etnógrafo, antropólogo y arqueólogo– trae la noticia del Otro a través de sus estudios de campo traducidos en prosa literaria o narrativas testimoniales o autobiográficas,

<sup>381</sup> El caso de Sorela, de voluntad explícita de experimentación, es novedoso en el panorama de la narrativa actual, literaria y periodística. Jorge Carrión, en el prólogo de la recién editada antología de *Crónicas Ejemplares* de Anagrama, menciona dos ejemplos de experimentaciones de este tipo: *Missing*, de Alberto Fuguet y *El Interior*, de Martín Caparrós, sin embargo, alude a que la mayor parte de la crónica iberoamericana actual –y en esa categoría entra el texto de viaje–, la herencia del nuevo periodismo es apenas implícita, y son textos ambiciosos y con alto grado de investigación, cercanos al ensayo y a la autobiografía, pero que no responden a los imperativos de innovación de los modernistas o los representantes del Nuevo Periodismo americano (Carrión, 2012: 37).

<sup>382</sup> "Voyager, c'est le plus court chemin que mène à soi en passant par l'autre".

<sup>383</sup> "Si vous le coupez en deux, vous ne trouverez pas d'un côté un voyageur, et de l'autre un écrivain, mais deux moitiés d'écrivains voyageurs".

<sup>384</sup> C'est n'es pas de la littérature, c'est la vie. Ma vie. Leur vie. Notre vie à tous (Bourlinguer).



serán los escritores-viajeros los que junto a ellos informen del mundo. Porque al escritor-viajero lo mueve justamente el mismo interés por el Otro, por la alteridad, por comprender su propia condición y la de los suyos a través del viaje. Los escritores-viajeros representan lo mejor del siglo XX con su manera de estar en el mundo: la obsesión por la libertad, el cosmopolitismo, su idea de un planeta abierto pero todavía por descubrir, su hospitalidad y su conservada inocencia, capaces de seguir creyendo en la utopía, de seguir buscando. Herederos de Descartes, el suyo es un deseo de aceptar al Otro en su diferencia y narrarlo para comprenderse y comprenderlo.

Las obras de los escritores-viajeros pueden tener registros muy distintos. Algunas son ficciones, otras relatos, novelas, diarios, carnets, incluso poemas, pero su ética común, como dice Michel Le Bris, radica en que todas son obras que se mueven por "el espíritu de partir, el gusto de la errancia, por el movimiento irreprimible que empuja hacia los Otros"<sup>385</sup> (Fabre, *ibíd*: 29). Todas ellas están cargadas de información real y fidedigna del mundo que visitan, no tanto como ficciones edificantes, en el sentido moralista en que las entendía Defoe -viajero de chimenea- sino lo contrario: verdades que parten del fidedigno deseo de comprender, traducir y comunicar la alteridad, realizando ellos mismos el viaje, procurando contar su experiencia, lo que ven sus ojos. Con una diferencia fundamental: no intentan dar cuenta exacta de la realidad sino que ejercen un acto de creación con su escritura, dando importancia también a la función estética del lenguaje -hacen «estilo», pero no por ello su escritura es menos informativa-.

Porque por mucho que el mundo se haya abierto y se repita equivocadamente que ya no quedan lugares por descubrir -sí quedan y la ciencia todos los días corre la frontera en sus exploraciones en el fondo del mar, el universo exterior, el subsuelo, la Antártida inexplorada o el propio cuerpo humano-, todavía esos escritores-viajeros saben de la necesidad de su escritura en un mundo que no por globalizado se conoce mejor. Hoy, para un habitante de los andes bolivianos sigue resultando tan lejana la realidad y las costumbres de un país como Mongolia como cuando Ruy Clavijo viajó a Tamorlán o Marco Polo trajo noticias desde las tierras del Gran Khan. Y no sólo los bolivianos: también para europeos contemporáneos. Es entonces en la narración de su experiencia donde el escritor-viajero comunica el

---

<sup>385</sup> "De littératures mues par l'esprit de «partance», par le goût de l'errance, par cet irrépressible mouvement qui (nous) pousse vers l'Autre".



mundo y su imagen de él, no para solucionar sus conflictos sino para ayudar a sus lectores a comprenderlo, o por lo menos conocerlos.

Aunque esto no siempre es así. El viajero, como vimos en el caso de la construcción de la imagen de Oriente o de España en el siglo XIX, puede contribuir a reforzar los estereotipos sobre un país, una ciudad, o una problemática. No es forzoso que el viajero que escribe, por ejemplo, sobre la guerrilla en Colombia o el problema del turismo sexual en Cartagena de Indias dé mejor cuenta del fenómeno que un periodista local o un escritor colombiano que publique un libro o artículo sobre el tema. En el mundo de la información globalizada, parece que esa noticia del extranjero ya no es tan confiable cuando viene de un viajero de paso por un lugar determinado, básicamente porque las problemáticas son bastante más complejas que en los siglos anteriores cuando las realidades a comunicar eran todavía de lugares desconocidos o recién descubiertos. Sin embargo, el viajero tiene una ventaja sobre el local: ve aquello que para él ya es cotidiano, y por lo tanto, invisible. El asombro se pierde en la vida cotidiana, como dice Rubio Tovar (2006: 299) y por eso el extrañamiento sólo es posible para unos ojos nuevos, vírgenes. El local está tan habituado a ciertas imágenes o situaciones que simplemente pasan inadvertidas.

En última instancia, el escritor de viajes del siglo XX no es tanto un aventurero o un descubridor como los exploradores de África del siglo XIX sino más bien un curioso, como Herodoto, un insatisfecho, como los románticos del XIX, un testigo, un peregrino ya no a Jerusalén sino al mundo entero, a la naturaleza, a la soledad como refugio espiritual; un trotamundos que se dedica a lo que Cendrars definió como «trotamundear», *bourlinguer*: “arte de vagabundear”; un informador más que de acontecimientos y problemáticas, del hombre y sus posibles respuestas. El escritor-viajero las está buscando, en los demás y en sí mismo. “Me gustaría saber quién soy”, escribió Cendrars (2004: 218). Y así define Le Crezio al escritor-viajero: “un ser imperfecto, incompleto, que escribe precisamente para completarse, en una búsqueda sin descanso de la perfección”<sup>386</sup> (cit. en Fabre, *ibíd*: 17).

El viaje y su relato están en el corazón del siglo XX. Basta repasar los grandes hitos de los últimos ciento veinte años para comprender cómo es posible asociar a cada uno de ellos determinadas grafías viajeras. Es el siglo que comenzó con las

---

<sup>386</sup> “L'écrivain est sans doute quelqu'un d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit, justement, en vue de cette terminaison, qui recherche inlassablement cette perfection”.



agencias de noticias ya consolidadas (desde que la *Associated Press* dotara a las noticias de un carácter objetivo e imparcial para venderlas a un público más vasto), y a principios de siglo los informadores eran los propios Occidentales asentados en las colonias:

Los comerciantes y administradores en el extranjero, como los exploradores antes que ellos, eran, en sí mismos, las fuentes básicas del conocimiento del mundo [...] una generación de exploradores-aventureros-reporteros creció [...] dedicados a medias a entretener al público lector, cuya imaginación se había encendido por el relato de sus hazañas (Smith, 1984: 74-75).

La Primera Guerra Mundial, la guerra Civil Española y la Segunda Guerra supondrán un crecimiento exponencial de crónicas y libros de viaje centrados en los países implicados en la contienda: "éstos relatan tanto lo que sucede en el frente como en la retaguardia, y una de sus más visibles diferencias con los anteriores es la preponderancia que adquiere la apología o el rechazo de los distintos caracteres nacionales" (Alarcón Sierra, op.cit: 163). Además, los conflictos globales y regionales harán que sea el siglo de los corresponsales, pero también el de los fugitivos, exiliados, refugiados e inmigrantes, muchos de ellos aquejados por la brecha económica global que crece de forma exponencial durante todo el siglo.

En cuanto a su forma de los relatos de viaje de este período histórico, dice Alarcón:

Todavía podemos encontrar el relato itinerante y aventuresco (sic), de hechura clásica, al modo cervantino o picaresco. Sin embargo, es más frecuente el fragmentarismo (sic) de la crónica o del personal apunte impresionista. Buena parte de estos libros de viaje son descriptivos e informativos, y pueden oscilar desde la saturación de elementos geográficos, históricos, estéticos y culturales (monumentos, edificios, obras de arte, museos, siempre adobados con citas eruditas) hasta la presentación de lo actual y lo cotidiano (los avatares políticos y sociales, las costumbres y las modas, los espacios de entretenimiento y socialización, las inauguraciones, etc.). A veces simultáneamente, se encuentra la fuerte presencia de la subjetividad del autor, que recubre los hechos de una tonalidad lírica, sentimental o melancólica, que estetifica (sic) y literaturiza las sensaciones, impresiones y estados de ánimo, y busca ante todo una experiencia de enriquecimiento espiritual y trascendente: el encuentro con el ideal, con lo otro y consigo mismo, a través de la vivencia interior de la belleza, mediante el ensueño y la revelación simbolista, que hace capaz al viajero de aprehender el alma de las cosas, de los seres, del paisaje, de las ciudades o de las obras de arte. [...] En síntesis, son un breve comentario sobre hechos inmediatos, relacionados de alguna manera con la actualidad -el diario impone unas limitaciones de tiempo, extensión y asunto-, desde el punto de vista de una original conciencia creadora, que aprovecha la periodicidad regular de



su espacio textual en el periódico (la repetición constante de una escritura, una firma, un antetítulo y una localización) para fundar un preponderante yo crítico (una primera persona confesional que es a la vez testigo, narrador y, en la mayoría de los casos, protagonista), una perspectiva inédita, un estilo personal y un lugar de enunciación (Alarcón Sierra: *ibíd*: 164-165).

Novela, crónica periodística, reportajes, relaciones antropológicas, cuentos, nuevas narrativas hipertextuales y digitales. Muchas son las formas y muchos los autores de este período histórico. Pero si en algo coinciden investigadores –aparte de apuntar a la literaturización del relato– es en afirmar que en el último siglo se ha acentuado el carácter periodístico de los textos de viaje, que después de la explosión romántica, vuelve la información, sin perder, como ya hemos indicado, el carácter intimista ni la presencia del «yo» en el texto, ni la vista subjetiva heredada de los románticos<sup>387</sup>.

Esa visión subjetiva se podría sistematizar en la apostilla que utilizó reiteradamente la norteamericana Martha Gellhorn durante su vida de periodista y viajera: “*all that objectivity shit*”, la mierda de la objetividad o la objetividad que apesta. Se preguntaba: ¿“Cómo puede alguien no tener un punto de vista o tomar partido?” (Cf. Moorehead, 2003: 19). Se trata básicamente de la crisis de la «objetividad» en el siglo XX, respuesta, entre otros factores, al viejo empirismo inglés que hemos explicado antes aquí, que consideraba que sólo a través del «dato puro» se podía contar la realidad. Esa crisis se oponía también a la objetividad que había sido la condición esencial del periodismo, su «deber ser» establecido a partir de la Guerra Civil Americana y la consolidación de las agencias de noticias a finales del siglo XIX.

Pero tras los grandes conflictos armados de la primera mitad del siglo se empezó a intuir que los datos eran insuficientes para comunicar la realidad –la insuficiencia del *qué*, en periodismo–, y empezó a considerarse necesario el *cómo* y el *por qué*. Esa crisis se manifestó definitivamente durante la Guerra de Vietnam y con los movimientos contestatarios de los años setenta. Con el macarthismo y Vietnam

---

<sup>387</sup> Manuel Bernal, refiriéndose concretamente al caso de los viajeros españoles, asegura que es en el siglo XX cuando se acentúa el carácter periodístico de los relatos viajeros, pues aunque siguen proliferando narraciones literarias, la asidua presencia de crónicas y textos viajeros en las páginas de los periódicos sólo puede relacionarse con la función principalmente informativa (Bernal, 2007: 94). Esta explicación es extensible al relato de viajes en general y tiene que ver con la popularización de las publicaciones de viaje destinadas a turistas y también con la consolidación de la sociedad de la información y de los medios de comunicación de masas a lo largo del siglo.



se demostró que se podía mentir contestando a las cinco preguntas famosas: si un reportero se limitaba a reproducir un juicio del macarthismo podía no mentir de acuerdo con una definición simple, pero mentía porque no explicaba el urgente *por qué* de lo que ocurría. Contra eso y contra la simple contabilidad de muertos en Vietnam fue contra lo que se rebelaron los reporteros. Y esa crisis se manifiesta en experimentos formales como los que llevaron a cabo Tom Wolfe y los llamados Nuevos periodistas, también un reflejo tardío de la misma crisis del empirismo que pregonaba que la verdad sólo era aprehensible a través de la ciencia. Más tarde aparecerían a escena personajes como Kapuscinski, defensores de la idea de que no existe tal cosa como la «verdad» y que lo único que cabe son las interpretaciones. A partir de entonces se tiende a hablar no de verdad sino de veracidad, de lo sincero, y lo que se condena, sobre todo, son los subterfugios, los disimulos<sup>388</sup>.

Somos conscientes de la imposibilidad de mencionar aquí todos los hitos del siglo y todos los viajes que se les relacionan. Se podría hablar de grandes grupos de textos, entre ellos: «relatos antropológicos» como *Los trazos de la canción* Chatwin, o los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss; «los relatos de escritores-viajeros» –Hemingway, John Steinbeck, Saint-Exupéry, Martha Gellhorn, Lebris, Cendrars, Nooteboom–; «la crónica periodística» de autores como Robert Kaplan, Jon Lee Anderson, Kapuscinski; los «testimonios de la guerra», desde los textos de Levi y Semprún de los campos de concentración hasta los de los secuestrados que tras ser liberados de su cautiverio dan testimonio. Otros relatos del siglo XX serán los del «exilio, la diáspora y los movimientos migratorios» y asimismo los «textos utilitarios para turistas», entre los que destacan las guías, los folletos e incluso cierto tipo de periodismo de viajes mal entendido, más cercano a la publicidad que a la información.

A modo de vista panorámica, proponemos a continuación un repaso de grandes autores viajeros de este siglo, por geografías:

---

<sup>388</sup> Es interesante en esta tesis el concepto de la objetividad porque si bien durante el siglo XIX la «objetividad» no fue una reivindicación del discurso informativo (y tampoco del viaje, en el que primó, hemos visto el espíritu romántico), ésta sí que será una cualidad que desde comienzos del siglo XX se coloque como base de los textos informativos. Y esto es importante porque marcará también el tono de las dos corrientes del relato viajero del siglo XX hasta nuestros días: el texto de viaje literaturizado, escrito por autores-viajeros, y el relato de viajes objetivo, producido por el llamado periodismo de viajes y que tiene su lugar de publicación en revistas especializadas, suplementos de viaje, guías e incluso páginas web especializadas en viajes. Desarrollaremos esta idea a lo largo de este capítulo.



Estados Unidos ha sido siempre tierra de viajeros. Allí encontramos a Jack London, heredero de Stevenson y también viajero a los mares del sur, entre otros destinos. También a los escritores de la llamada *generación perdida*, que vivieron en París y otras ciudades de Europa a principios de siglo: Hemingway, Ezra Pound, Dos Passos, Steinbeck y Fitzgerald. Hemingway, además de su experiencia europea, escribió una vasta obra inspiradas en sus viajes personales y como corresponsal, entre ellas *En la leonera* y *Las verdes colinas de África*. John Steinbeck escribe los *Viajes con Charley* –su travesía por treinta y cuatro estados de EE.UU, a bordo de una caravana que llamó Rocinante y acompañado de un perro que da nombre el libro–, además de sus reinterpretaciones del mito artúrico. Peter Matthiessen escribe *El leopardo de las nieves*, una aventura científica además de un texto que recuerda a los orientalistas románticos, y es el autor de una amplia biblioteca que es resultado de una vida de explorador<sup>389</sup>. La periodista y escritora Martha Gellhorn también fue viajera infatigable y autora de relatos sobre China, África (que atravesó de Oeste a Este), Israel, la antigua URSS y el Caribe en busca de submarinos alemanes.

También destacan Jack Kerouac, *En la carretera*, *El viajero solitario*, entre otros: fue viajero por Estados Unidos y, autor de la *Beat generation*, su obra profundizará en la mística del camino y la búsqueda de un lugar en el mundo; Bill Bryson por su obra *En las antípodas*, entre otras, y Bárbara Wood con su libro *Bajo el sol de Kenia*, sólo un ejemplo. Asimismo la antropóloga Margaret Mead, con su texto *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, que cambia las perspectivas de la antropología y aporta nuevas luces sobre las consecuencias éticas y culturales del viaje a poblaciones remotas; John Dos Passos escribe *Orient Express* y muchos otros textos de viajes de entreguerras, entre la primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española<sup>390</sup>.

En Estados Unidos son también muchos los viajeros periodistas, entre ellos Robert Kaplan, con obras como *Viaje a los confines de la tierra* y *Rendición o hambre: viajes por Etiopía, Sudán, Somalia y Eritrea*, entre muchos otros títulos y Jon Lee Anderson, a quien su vida de viajero y su trabajo como corresponsal de prensa le ha

---

<sup>389</sup> Incluso su libro *Al pie de la montaña: una crónica de dos temporadas en la Nueva Guinea de la Edad de Piedra* parece ser que influyó a Truman Capote en su concepción de la novela de no ficción (Norman, 1999: 188).

<sup>390</sup> Muchos de esos textos han sido editados recientemente en España por Península, precisamente bajo el título *Viajes de entreguerras*, 2005.



llevado a numerosos destinos desde los que ha escrito, entre otros temas, sobre la guerra de Irak o las guerrillas de Colombia, El Salvador, Afganistán o Birmania.

Porque la guerra en el siglo XX –y como siempre en la historia (recordemos a Tucídides, Jenofonte y Julio César)– también ha sido fuente de relatos de viaje, más si se trata del siglo de las dos grandes guerras. Como explica Paul Morand, “también las guerras son viajes, viajes de naciones” y los periodistas y escritores que las cuentan son viajeros dentro de los conflictos. Así, las crónicas de guerra de este siglo –las de Gellhorn, Dos Passos, Hemingway y tantos otros–, son al mismo tiempo, muchas de ellas, textos de viaje.

Viajeros europeos los hay en el siglo XX de muchos tipos: en Dinamarca, Karen Blixen es la autora de una de las últimas grandes odas al continente africano: *Memorias de África*; en Inglaterra, Graham Greene escribió *Viajes sin mapas* y *El orgullo y la gloria*, además de algunas teorías sobre el viaje; Bruce Chatwin no paró de moverse para escribir y el resultado son obras como *En la Patagonia*, *Los trazos de la canción* y *¿Qué hago yo aquí?*. Otros escritores viajeros ingleses serán Eric Newby, Gerald Brenan, Freya Stark, Robert Byron, Jan Morris, Colin Thubron, Evelyn Waugh, Wilfred Thesiger –uno de los últimos grandes exploradores<sup>391</sup>– V. S. Naipaul, Somerset Maugham, Peter Fleming, Dervla Murphy, Gavin Young, William Dalrymple, Patrick Leigh Fermor y Rudyard Kipling, entre los más reconocidos.

En la escritura de viajes francesa destaca el escritor y piloto francés Antoine de Saint-Exupéry junto con la obra de Blaise Cendrars, Le Clezio, Paul Theroux, Paul Morand, Alexandra David-Neel, Lévi-Strauss, Henri Michaux y Michel Le Bris, entre otros –este último creador del Festival literario de Saint-Maló, dedicado explícitamente a los “hijos de Conrad y Stevenson”, además de autor viajero y editor de varias colecciones de viaje–. En Italia, Claudio Magris, autor de *El Danubio*, entre otras narraciones viajeras; en Holanda Cees Nooteboom y en Alemania W. G. Sebald.

En España, entre los textos de la generación del 98, de 1914 y del exilio de 1927 habrá no pocos textos de viaje: Azorín, Unamuno y Gutiérrez Solana, por ejemplo, fueron viajeros de la subjetividad. Azorín desde el lirismo y el subjetivismo, Unamuno lejos del reportaje descriptivo, recreó imágenes de su propia alma, y

---

<sup>391</sup> Manuel Leguineche escribió el libro *El último explorador: La vida del legendario Wilfred Thesiger*. Seix Barral, 2004.



Gutiérrez Solana, lejos de querer dejar constancia escrita de sus viajes, será más bien un escritor que utilizó los viajes como espacio de creación literaria (Lozano Marco, 1995). También destacan en España las *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y países, Tierras de Castilla; De Madrid a Asturias o los dos paisajes* de Ortega y Gasset, la poesía viajera de Pedro Salinas y Jorge Guillén, *El Poeta en Nueva York* de García Lorca y la pasión castellana y andaluza de Antonio Machado, además de obras como el *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela; *Campos de Nijar*, de Juan Goytisolo; *Al Poniente desde el Estrecho*, de Alfonso Grosso, *La vuelta al mundo de un novelista* de Blasco Ibáñez, los múltiples viajes de Josep Pla, Julio Camba, Miguel de la Cuadra Salcedo, José Antonio Labordeta, Manuel Chávez Nogales o las de viajeros contemporáneos como Manuel Leguineche, Paco Nadal, Javier Reverte, Antonio Muñoz Molina, Juan y Luis Goytisolo, Pedro Sorela, José María Merino, Juan Benet, Jacinto Antón, Jordi Esteva o Jorge Carrión, entre muchísimos otros.

Las crónicas de viaje del periodista polaco Kapuscinski son también imprescindibles en el repaso del relato de viajes contemporáneo, igual que las del rumano Mircea Eliade, el chino Gao Xingjian –autor de un viaje a través de la China rural en búsqueda de Lingshan, *La montaña del alma*– y los textos del suizo Nicolas Bouvier y el griego Nikos Kazantzakis.

En Europa la escritura del viaje del siglo XX también dejará constancia de peor viaje que ha hecho el hombre en la historia de su civilización: al campo de exterminio, y los textos de Primo Levi, Shalamov, Liana Millu o Jorge Semprún relatarán la brutalidad de ese viaje que nunca tuvo que haber ocurrido.

En Centro y Suramérica también habrá testimonios, crónicas, relatos y ficciones viajeras: *El viaje* de Sergio Pitol; Octavio Paz fue cosmopolita y uno de sus testimonios es *Vislumbres de la India*. *El libro de las ciudades* es obra de Guillermo Cabrera Infante, en el que da testimonio de sus recorridos por Madrid, Londres, Las Vegas, París, San Sebastián, Nueva York, Río de Janeiro o Miami. El *Viaje a la semilla* de Carpentier es básicamente un viaje interior, un viaje en el tiempo –Carpentier también escribe *Visión de América*–, y el *Viaje a pie* del filósofo colombiano Fernando González es una exaltación del viaje filosófico. Hay asimismo muchos otros autores latinoamericanos que no se explican sin sus viajes, entre ellos Borges, Cortázar, Donoso, Neruda, Tomás Eloy Martínez y Álvaro Mutis, por ejemplo. Escritor y viajero también fue Carlos Fuentes, lo que se reflejaba sobre todo en sus



conferencias; García Márquez tiene relatos de viaje, entre ellos el *Relatos de un naufrago* y *El rastro de tu sangre sobre la nieve* (además de no pocos de sus últimos textos periodísticos que son recuerdos de viajes), e incluso Vargas Llosa, a quien se identifica como un narrador eminentemente urbano, también tiene el viaje detrás de buena parte de su narrativa (cf. Benavides, 2004: 41-51). En realidad, «escritor latinoamericano» significa muchas veces cosmopolita y viajero.

Entre los autores contemporáneos destacan los relatos de los argentinos Martín Caparrós, Leila Guerriero, Andrés Neuman o Daniel Alarcón, además de los trabajos del chileno Juan Pablo Meneses, padre de la *Escuela de Periodismo Portátil*. Ellos son algunos de los representantes, entre otros, de la prosa viajera contemporánea latinoamericana<sup>392</sup>.

Y con el transcurrir del siglo, en tanto que el mundo se globaliza y se van terminando poco a poco las colonias, esa misma fragmentación territorial, la multiplicación de las fronteras, los conflictos nacionales y regionales, y la brecha que marca la pobreza entre el mundo desarrollado y el resto generarán movimientos migratorios y exilios económicos, políticos e ideológicos, también fuentes de textos de viaje. Como dice Augé, la paradoja reside en que hoy los turistas van de vacaciones a donde otros emigran (2006: 11). De esa situación surgen no pocos relatos de viaje contemporáneos, escritos por autores cada vez más a caballo entre varios países, escindidos entre culturas y conscientes de que la globalización no necesariamente hace el mundo más pequeño, acercándolo, sino más grande, más complejo, más multicultural pero al mismo tiempo más segregado, con más visados

---

<sup>392</sup> No es sólo un fenómeno relacionado con boom latinoamericano o los escritores contemporáneos. A finales del siglo XIX y comienzos del XX también hay significativos ejemplos de escritores viajeros en la región, que se desplazaron "por razones políticas, incompatibilidad con el medio, búsqueda de una literatura nueva, la necesidad de profesionalización o la defensa de un programa iberoamericanista", entre otras razones. A este grupo de pertenecieron autores como Germán Arciniegas, Ciro Alegría, Arturo Capdevila, José Martí, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Manuel Ugarte habló de una «generación viajera» que estaría formada también por Rubén Darío, Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral o Alcides Arguedas (cit. en Carrión, 2005).

Para una compilación de viajeros hispanoamericanos en el siglo XIX: Cf. NUÑEZ, Estuardo (1989): *Viajeros hispanoamericanos. Temas continentales*. Caracas, Biblioteca Ayacucho y MATTALIA, S., CELMA, P. y ALONSO, Pilar (eds.): *El viaje en la literatura hispanoamericana. El espíritu colombino*. Madrid, AEELH, Iberoamericana libros.

Este fenómeno que exponemos tiene su explicación, entre otras razones, en la búsqueda de la identidad latinoamericana que suele marcar la prosa de la región, que tiende a mirarse tanto adentro como en las fronteras exteriores. Es una búsqueda que continúa hoy entre los jóvenes autores del continente, también consecuencia de la inmigración y las escuelas de escritores internacionales. Véase página siguiente.



necesarios, incluso más difícil para depende quién y qué nacionalidades. Como dice Fernando Rodríguez Lafuente, parafraseando a Ortega y Gasset, "que los pueblos se acerquen no significa que sean más próximos" (Lafuente, 2007: 9). Así lo explica Axel Gasquet:

La tendencia del viaje no es la unificación y la uniformidad (aunque ciertos signos de mundialización son evidentes), sino más bien el refuerzo de las distinciones nacionales y/o individualizantes (sic), creando una neta diferenciación entre interno y externo, dentro y fuera de una frontera o un territorio nacional refuerzo de la frontera [...] No es porque la gente viaje más y de modo más rutinario que las fronteras desaparezcan. Al contrario, éstas existen y se refuerzan porque vivimos en una sociedad viajante y el flujo de viajeros aumenta (op.cit: 58-59).

Ya empieza a haber muchos textos sobre las nuevas fronteras de nuestro tiempo, que hablan de los inmigrantes y su búsqueda del sueño europeo o americano –lo que recuerda a los canarios del siglo XVI que tras el descubrimiento de Colón viajaron a América con ese mismo sueño y a todos los viajeros que históricamente han buscado tierras prometidas–. Un ejemplo es la antología *Sam no es mi tío* (2012), en la que periodistas, escritores y académicos relatan América, sus emigrantes e inmigrados, "la violencia, las partidas y los regresos, el éxito y la derrota, los cruces lingüísticos y culturales, el racismo y la xenofobia" de los nuevos viajeros-emigrantes que se multiplican en la actualidad (Fonseca y El-Kadi, 2012).

Y en la narrativa de los jóvenes escritores latinoamericanos que se han formado en escuelas de escritura norteamericanas o en estancias en Europa ya se empieza a detectar la reflexión sobre el viaje, la ciudad, el desarraigo, las fronteras, la mudanza, la huida, la partida, el equipaje del viajero, el choque cultural y la imposibilidad o dificultad manifiesta –real o espiritual– de volver a casa. Uno de esos textos es *Mudanza*, del joven escritor colombiano Andrés Burgos (Alfaguara, 2008), y *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra (Anagrama, 2010). Daniel Titinguer, Juan Pablo Meneses, Andrés Neuman y Daniel Alarcón, con su proyecto *Radio ambulante*, también participan de esa nueva narrativa de la diáspora.

Somos conscientes de que son numerosos los autores y los textos que se quedan por fuera en la mirada panorámica que acabamos de proponer y que hay diferencias, a veces abismales, entre unos y otros autores citados, pero no queríamos dejar de mencionarlos en tanto que sus textos, todos ellos, están basados en el testimonio, en la experiencia real del viajero que escribe. Muchos de esos autores



responden a eso que definíamos como escritores-viajeros, buena parte impelidos a viajar no sólo por la necesidad del viaje en sí mismo –la *besoin de voyager* heredada de Sterne, los románticos e incluso de Herodoto, que no concebía su vida sin viaje–. A otros los mueve la búsqueda de tierras prometidas y también hay quienes utilizan el viaje como mecanismo de reflexión, material y fuente de escritura. Muchos son periodistas, y sus textos transmiten, a través de la crónica o la narración literaria, la información del mundo moderno, su hiperconexión y al mismo tiempo el desconocimiento mutuo, la tendencia migratoria del hombre actual, su forma de estar en el mundo y de viajar.

Estos viajeros, que se saben herederos de personajes como Marco Polo o Doctor Livingstone, son por eso nostálgicos del viaje de antaño. Como dice irónicamente Martha Gellhorn:

“No todos podemos ser Marco Polo ni Freya Stark, pero aun así millones de personas viajamos. Los grandes viajeros, vivos y muertos, constituyen una especie en sí mismos, son profesionales únicos. Nosotros somos aficionados, y sin embargo también tenemos nuestros momentos de gloria, nos cansamos, los ánimos flaquean, y pasamos nuestros momentos de rencor [...] No obstante, perseveramos y hacemos todo lo posible por ver el mundo y desplazarnos. Vamos a todas partes. [...] Viajar requiere verdadero aguante, y va a peor. ¿Recordáis los viejos tiempos en que teníamos maleteros y no secuestradores; cuando los hoteles estaban terminados antes de llegar; cuando los principales gremios no estaban de huelga en el punto de salida o de llegada; cuando nos daban generosas raciones de mantequilla y mermelada para desayunar, no esos diminutos recipientes de celofán y cartón; cuando el tiempo era fiable? ¿Y cuando no había que planificar el viaje como una operación militar y reservar con antelación y depósito incluido; cuando el Mediterráneo estaba limpio? ¿Os acordáis de cuando erais una persona y no una oveja, apiñados en aeropuertos, estaciones de tren, telesillas, cines, museos, restaurantes, entre las demás ovejas? ¿Y de cuando sabíais cuánto valdría vuestro dinero en otras divisas, o cuando esperabais confiados que todo fuera bien en vez de considerar un milagro que no saliera todo mal? [...] No somos héroes como los grandes viajeros, pero los aficionados seguimos siendo una raza bastante dura. Por muy horrible que haya sido el último viaje, nunca perdemos la esperanza con el próximo, a saber por qué” (Gellhorn, 2011: 19-21).

Todos los escritores-viajeros de este siglo tendrán además un aire común: su oposición al turismo, una actitud ante el mundo que es opuesta a las de las masas



de personas que se desplazan y que hacen del viaje un objeto de consumo<sup>393</sup>. Aunque es cierto, como dice Belenguer, que a veces el viajero se comportará como un turista, compartiendo con éste el medio de transporte, la época en la que viaja e incluso el placer de viajar, aunque sus objetivos sean diferentes (op.cit: 27), y un ejemplo es David Foster Wallace en *Algo supuestamente divertido que no volveré a hacer* (Mondadori), en el que narra su viaje de una semana a bordo de un crucero en el Caribe. Esa oposición viaje-turismo la expresa también el antropólogo Marc Augé:

Viajar, sí, hay que viajar, habría que viajar, pero sobre todo no hacer turismo. Esas agencias que cuadriculan la tierra, que la dividen en recorridos, estadías, en clubes cuidadosamente preservados de toda proximidad social abusiva, que han hecho de la naturaleza un «producto», así como otros quisieran hacer un producto de la literatura y del arte, son las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son las responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo (2001: 16).

### 3.2.7.1 Viajeros contra turistas

El turismo es uno de los grandes fenómenos del siglo XX, junto con las guerras mundiales, el avance de la ciencia, el desarrollo de los medios de transporte y el surgimiento de la sociedad de la información. Es consecuencia de la industrialización y aunque ya desde los romanos existían los viajes de ocio, sabemos que es a partir del siglo XVIII que el fenómeno se populariza, gracias al desarrollo del tren y posteriormente a la aparición de la aviación comercial que acortarán distancias, aportarán comodidad a los desplazamientos<sup>394</sup> y desdibujarán bastante lo que antes se entiende por tierras lejanas. Ya en el siglo XIX Thomas Cook fundó la primera agencia de viajes propiamente dicha, pero es tras la II Guerra Mundial que

<sup>393</sup> No sólo el escritor-viajero se opone al turismo, lo cierto es que nadie quiere ser un turista, como explica la profesora Julia Harrison. Son muchos los que se burlan o muestran su rechazo ante la imagen estereotipada del hombre colgado a su cámara fotográfica, que parece una oveja en un rebaño de monumento en monumento, que vocifera, es culturalmente insensible y está vestido con la estética ya consolidada del turista. Aquellos que viajan por placer prefieren ser vistos como viajeros, invitados, visitantes, aventureros o exploradores, pero cuando llegan al lugar se dan cuenta de que sólo son turistas cuando están lejos de su casa (Harrison, 2003: 4).

<sup>394</sup> Se dice que hoy el viaje es menos dramático, más cómodo, pero eso no necesariamente es cierto. Si antes el viaje en barco suponía penurias, enfermedades en altamar y por tierra podían acechar los asaltantes de camino, igual hoy un viajero está expuesto al secuestro, a barreras idiomáticas parecidas a las que se enfrentaban los exploradores de antaño, a la misma desconfianza del nativo, al atraco y también a alguna enfermedad. Sí, estamos ultra comunicados, pero para una mujer hoy es menos probable hacer el viaje que Martha Gellhorn cruzando la línea ecuatorial africana de Camerún a Zanzíbar. La acechan más peligros.



el viaje como fenómeno de masas se extiende realmente, entre otras por el acceso a las vacaciones de la clase trabajadora y el aumento de su poder adquisitivo<sup>395</sup>. Con ello llega el viaje masificado y popular, el tour de ocio y las vacaciones recreativas de las clases medias. Belenguer define bien al turista:

Una persona que consume un viaje. Su finalidad es utilizar su tiempo libre, cambiar de actividad, cambiar de lugar pero asegurándose volver a su punto de origen. Tal es el sentido del término *tour*. El turista suele buscar el viaje planificado, preparado de antemano y con un destino preestablecido y concertado normalmente con una agencia de viajes. Para el turista, generalmente no cabe la aventura, el riesgo o los imprevistos. El turista no deja nada a la improvisación, sabe bien a dónde tiene qué ir, cómo, en qué momento (Belenguer, op.cit: 27).

María Unceta también recuerda algunas de sus características formales del viaje turístico: Ajustado a un tiempo limitado, habitualmente breve, el de unas vacaciones, un fin de semana. Con fechas programadas de salida, llegada y etapas intermedias. La llegada supone incluso, en general, un aliciente: la vuelta a casa. No es el viaje de aquellos viajeros o exploradores de épocas pasadas que se emprendía con un cierto rumbo, pero que estaba abierto a la incertidumbre de los transportes, las fronteras, los cantos de las sirenas que entretenían a Ulises y a muchos viajeros en una etapa determinada del camino. Es un viaje que tiene por destino lugares que previamente han sido viajados, conocidos e informados por otros. No hay lugares por «descubrir» (2005: 197).

Según Julia Harrison, esos turistas, que hacen parte de una nueva clase media global, viajan para ver nuevos lugares, establecer conexiones humanas, conocer otras culturas, desarrollar una estética propia, personal, una forma de entender el propio país y construir su propio mapa personal que dé sentido al mundo globalizado en el que vivimos (ibíd: 12). Pero lo cierto es que esos son motivos «sofisticados». La mayoría de los que viajan hoy por placer son sólo una nueva especie de peregrinos cuyo grupo es el tour y que participan en la masa que camina junta a los nuevos santuarios, los sitios turísticos obligatorios que imponen una especie de dictadura de los *highlights* en las ciudades, los circuitos, las nuevas masas peregrinantes. También en su viaje hay huida –de la rutina–, porque como también dice Belenguer, las vacaciones son una válvula de escape para el bienestar psicológico de millones de personas (ibíd: 21).

---

<sup>395</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.3.4: *Placer, exotismo, alteridad*.



Es evidente que es un viaje completamente opuesto al del viajero que improvisa, que busca respuestas, que se recrea en la errancia, que por lo general viaja sólo, no planea meticulosamente las etapas ni los itinerarios y, sobre todo, que escribe. Porque si algo diferencia un turista de un viajero es que éste último relata su viaje, y el conocimiento que ambos obtienen de sus desplazamientos dista mucho de parecerse: el del escritor es un conocimiento interior, intencionado, que tiene que ver con el hombre y el mundo. Por el contrario el turista, al visitar un museo, un monumento o una ciudad en un viaje organizado, tiene la sensación, el espejismo, de estarse «culturizando», siente que aprende durante el recorrido, pero no es cierto. Aquello es apenas una instrucción superficial que luego pocos turistas recuerdan. Como explica Baudrillard: nada está más lejos del viaje puro que el turismo y las vacaciones (2001: 59). También lo dice Gasquet: “el viaje es una excusa para el viaje interior y la dimensión iniciática reside en la exploración humana. El escritor viajero se presenta como una respuesta radical al turismo de masas” (op.cit: 65).

Pero en esta tesis importan los turistas porque, aunque no escriben su viaje (algunos lo hacen desde hace algunos años a través de blogs, fotoblogs y redes sociales temáticas destinadas a los viajes<sup>396</sup>), sí que se producen gran cantidad de textos para ellos: guías, revistas de viajes, folletos turísticos y páginas web. Como explica también María Unceta, “la escritura actual de los textos de viaje es inseparable del turismo” (2005, *ibídem*), entre otras cosas porque, en la actualidad, cada persona es un turista potencial. Según la investigadora, los aspectos que caracterizan a los escritos de viajes dirigidos a los viajeros/turistas, los consumidores habituales del viaje de placer, son:

Mayor peso de los aspectos informativos que de las opiniones y valoraciones subjetivas. Se priman los datos: históricos, artísticos, prácticos, etc., sobre la experiencia subjetiva del autor. En los reportajes y artículos, la fascinación por medio del juego literario cuenta más que en las guías de viaje convencionales, que se presentan al lector revestidas de una cierta «asepsia» estilística. Las guías de viaje están estructuradas de forma ordenada y clara: por itinerarios, barrios, zonas, provincias. Los planos y mapas adquieren una importancia central y las valoraciones tienden a presentarse como «objetivas» y recalcan la objetividad. La imagen se orienta, consecuentemente, a la información: es complementaria del texto y normalmente muy

---

<sup>396</sup> Gracias a las nuevas tecnologías –ya no tan nuevas porque para empezar Internet tiene más de veinte años–, se ha popularizado no solo el acceso a la información sobre cada punto del planeta sino que han masificado el texto viajero hasta el infinito, dándole a cada turista o aventurero la posibilidad de relatar su experiencia a través de un blog, una galería de imágenes en internet o incluso narrarla en directo a través de medios como Twitter.



pegada a él. En general se prima el contenido informativo de la fotografía sobre su enfoque de interpretación subjetiva de la realidad. En definitiva, se podría decir que los escritos de viaje que se dirigen al viajero-turista de hoy responden a las características de nuestra sociedad y nuestro tiempo: concisión, escasez de tiempo, productivismo (sic) viajero, no correr riesgos en la elección del destino (Unceta, ibíd: 199-200).

Estos textos, está claro, son de carácter utilitario, de uso práctico y con pretensiones informativas –características que, como venimos demostrando, ha tenido el relato de viaje a lo largo del tiempo, pero que con el periodismo y la propensión a la objetividad en el siglo XX serán más marcadas todavía-. Y tanto las guías de viaje como los folletos e incluso las redes sociales de viajes que operan hoy en internet son herederas de hechos tan remotos en el tiempo como *El libro de los muertos* de los antiguos egipcios o las guías de mercaderes y peregrinos medievales. Son textos que, como los antiguos, están orientados a facilitarle la vida del lector, a hacerle más llevadero el trayecto y ayudarle a conseguir los objetivos de su desplazamiento.

Además de las guías y folletos, dentro de los textos de viaje contemporáneos destacan los artículos y reportajes de las muchísimas revistas que en la actualidad se dedican a eso que Belenguer y Rivas Nieto denominan *periodismo de viajes*, una especialidad ejercida por profesionales que se desplazan para informar sobre determinados destinos, en algunos casos como crónica testimonial y en otros como publrreportajes propiamente dichos. Sus textos que, como explica Rivas Nieto,

...están intelectualmente ligados a la Ilustración –en sus afanes didácticos, su concepción antropológica o su contribución al orden racional– aunque en ocasiones presenten elementos propios del Romanticismo –el escapismo viajero–, habida cuenta de que el Romanticismo es, en no pocos aspectos, continuación y no negación del pensamiento ilustrado (op.cit: 205).

Es así como en el siglo XX y lo que va del XXI los textos de viaje se escinden en dos corrientes que, aunque ambas son informativas, difieren en la forma de narrar la experiencia viajera: por un lado los relatos de viaje «literarios», las crónicas de los escritores-viajeros (publicados por lo general en forma de libro), y por otro, aquellos textos escritos por periodistas que sustituyen el papel tradicional del viajero, es decir: antes, quien viajaba era quien posteriormente relataba su experiencia viajera, ahora el periodista lo cuenta por él, de manera anticipada y muchas veces a modo de promoción de un determinado destino turístico. Estos reportajes de viajes –que no crónicas, no por lo menos como las entendemos en esta investigación– son los



que aparecen en publicaciones como *Altair*, *De Viajes*, *Lonely Planet Magazine*, *Mucho Viaje*, *National Geographic*, *Rutas del Mundo*, *Traveleer*, *GEO*, *Viajar Península*, *Ronda Iberia*, *Nómadas*, *de Viajes*, *siete Leguas* y los suplementos de *El País* y *el Mundo*, (*El viajero* desde 1998), cuyo estilo «objetivo» se extiende también a los medios informativos audiovisuales, entre ellos las cadenas de televisión como *Viajar*, *Travel Channel* y *Discovery Channel travel and Adventure*.

Como explica Unceta, estas publicaciones, al igual que los reportajes, artículos en revistas y diarios, informaciones y artículos en la web, guiones de reportajes televisivos, guías de viaje y folletos turísticos, tratan de adaptarse y satisfacer las demandas del turista/viajero actual (ibíd: 196). Estos textos son materiales de carácter absolutamente informativo sobre los que Mariano Belenguer propone un estudio exhaustivo, a los que otorga características como el cuidado detallado de la diagramación y el diseño, la importancia de las imágenes y de la información práctica como los mapas, infografías, recomendaciones y sugerencias de viaje<sup>397</sup>. Belenguer incluso clasifica estas publicaciones en varios grupos: las revistas de viajes de divulgación científica, las socioculturales centradas en el turismo, las revistas de aventuras, las promocionales y aquellas de carácter histórico o literario. Los textos, según el investigador, se dividen a su vez en subespecializaciones dentro del periodismo de viajes, y sus temas van desde la denuncia social hasta la etnología, pasando por los fenómenos culturales, artículos ecologistas y piezas de divulgación científica.

Mencionamos estas características porque este tipo de revistas ocupan un lugar destacado en nuestros días en lo que tiene que ver con contar el mundo y profundizar en sus más cercanos o apartados rincones. Su estilo, además, lo han

---

<sup>397</sup> En detalle, las características que propone Belenguer son: cuidadoso diseño, que da muchísima importancia de la fotografía, tipografía y a los elementos gráficos. Son revistas visuales, en las que incluso la imagen importa más que el propio texto, siendo ésta el elemento gráfico fundamental, junto con los mapas y planos. Según Belenguer, más del 41% de la publicación lo ocupan las fotos. También son publicaciones que hacen hincapié en los elementos estéticos y también semánticos, en una conjunción entre lo iconográfico y lo textual, que se complementan en la transmisión de sus contenidos. Son revistas que no gastan en personal, escritas por colaboradores *freelance* y que viven de la publicidad y del apoyo de instituciones que las usan de escaparate para promoción de su cultura, sus regiones o sus instalaciones turísticas. Son revistas en las que no son frecuentes las entrevistas y que se especializan básicamente en crónicas y reportajes, este último el género más utilizado—. Son publicaciones llenas de secciones instrumentales (guías, libros recomendados, sugerencias de viajes). La noticia no es algo que prime en ellas y por lo general se presentan de forma breve y sobre contenidos diversos, a menudo vinculadas a determinadas materias científicas y geográficas: biología, ecología, arqueología, antropología. También tratan de aspectos sociales, culturales u otros que puedan tener interés para el viajero (Belenguer, op.cit: 119-136).



heredado los blogs y páginas de Internet que cumplen la misma función que estas revistas en la web. Como explican Santiago Tejedor y Ainara Larrondo:

La tendencia de la Red hacia mayores cotas de especialización y personalización ha contribuido al impulso del ciberperiodismo de viajes como especialidad destacada dentro del universo informativo de Internet, capaz de adaptarse a los requerimientos de un público compuesto por múltiples individualidades, preferencias y expectativas de viaje –aventura, salud y descanso, diversión, cultura, solidaridad, etc.–. [...] Esta especialidad se ve altamente beneficiada por las particularidades del nuevo entorno, de carácter navegable, multimedia y participativo. El éxito del periodismo online de viajes se basa en la combinación que lleva a cabo de los recursos específicos de la red, hipertextuales, multimediáticos y dialógicos. Los autores identifican los siguientes rasgos distintivos: a) es hipertextual –de lectura no secuencial–, interactiva, personalizada, documentada y profunda, actualizada, multimedia; b) soporta todos los tipos de información; c) está capacitada para añadir funcionalidad y procesar datos en tiempo real; d) supone una nueva dimensión del diseño (Tejedor y Larrondo, 2010).

Sin embargo, sea periodismo de viajes o ciberperiodismo –vemos con la explicación de Tejedor y Larrondo que sus características son prácticamente las mismas– creemos que hay un matiz fundamental que suele pasarse por alto: aunque esas revistas o portales de internet traten sobre destinos posibles o sugerencias y consejos sobre viajes, aquello no es exactamente escritura del viaje, puesto que como es evidente no narran ningún desplazamiento. Se habla de ciudades, regiones, espacios naturales, deportes al aire libre, civilizaciones cercanas y lejanas, manifestaciones culturales, hechos históricos o consejos prácticos, pero no de viajes.

Distinto es cuando uno de esos periodistas se adentra en alguno de esos escenarios para comprender de manera profunda las causas de ciertos fenómenos y luego da cuenta de su experiencia in situ y su contacto con esa determinada realidad. Esos no son por lo general los textos que vienen en ese tipo de revistas y quienes los escriben –por lo general escritores-viajeros que trabajan como *freelances*–, no publican sus relatos en revistas de viaje como sí en revistas de carácter más literario o de mayor nivel intelectual, cuando no en libros, dado que la complejidad de ciertos temas no puede resumirse en los caracteres de un medio de divulgación. Y sucede así porque sus textos son crónicas en profundidad, artefactos narrativos cuidadosamente trabajados y bien ensamblados que a través de estrategias textuales muy precisas procuran dar cuenta exacta y con cierta hondura de los lugares que visitan.



Por eso consideramos que hay que diferenciar entre un periodismo que se podría denominar turístico –de servicio<sup>398</sup>–, del periodismo de viajes real que tendría que circunscribirse, creemos, a los relatos de esos escritores-periodistas-cronistas-viajeros, en cuyos textos no priman las infografías, ni las imágenes ni los datos a los que hacían referencia Unceta, Tejedor y Belenguer sino, por el contrario, la profundidad narrativa digna de la herencia de los viajeros informadores de todos los tiempos que hemos mencionado hasta aquí. No se trata, como dice Forneas, de que la crónica de viaje haya pasado “de las manos de los poetas a los publicistas, colaborando con la creación de una imagen exótica y paradisíaca de «nosotros» y de «los otros»” (2004: 238). Se trata, está claro, de diferenciar una cosa de otra, porque no son lo mismo. Entre otras razones porque nos negamos a aceptar esa concepción según la cual el periodismo de viajes se ubica en “la intersección entre la información y el entretenimiento, entre periodismo y la publicidad” (Hanusch, 2010: 68), ya que consideramos que periodismo y publicidad no son palabras que no puedan ir juntas, visto que son antítesis la una de la otra<sup>399</sup>.

Sin embargo, hay que reconocer casos excepcionales dentro de las revistas y el periodismo de viajes como el de *National Geographic*, que durante sus 120 años de historia ha promocionado y financiado montones de viajeros y exploradores, para luego divulgar sus hazañas o hallazgos. En sus páginas se han contado los viajes de

<sup>398</sup> Como también explican Tejedor y Larrondo, “El periodismo de viajes se beneficia del auge que ha experimentado en las últimas décadas el llamado «periodismo de servicio», ese que ofrece al lector oyente-espectador información útil para su vida cotidiana, cualquier contenido que pueda ser de su interés personal y que le aporte una posibilidad efectiva de acción y/o reacción” (2010, *ibidem*).

<sup>399</sup> El mal llamado periodismo de viajes, en el que cabe la publicidad, genera malestar. Sobre el tema, el norteamericano Alexander Eliot asegura que el periodismo de viajes está enfermo, en su contenido y en su integridad: periodistas aceptando viajes de lujo, patrocinados, muchas veces incapaces de criticar al patrocinador, convierten esta especialidad en una sobre la que cabe ser escéptico (Eliot: 1994: 56).

Eliot, junto con Folker Hursich, Elfriede Fürsich, Anandam P. Kavoori y Carla Santos destacan en el estudio contemporáneo del periodismo de viajes. Todos ellos reivindican la importancia del estudio teórico de esta especialidad desde un nuevo enfoque y perspectiva, que tiene que ver con las dimensiones éticas de los textos, su importante papel en la representación de las culturas extranjeras, sus particularidades dentro del campo periodístico y su compromiso con los lectores.

Ese nuevo enfoque es necesario básicamente porque la representación del Otro a través de los medios de comunicación es un factor decisivo en la era de la globalización y juega un papel determinante en la economía y las dimensiones económicas, culturales e ideológicas del mundo contemporáneo, en las que fundamentalmente el periodista construye el imaginario colectivo de naciones sobre el resto del mundo (Fürsich y Kavoori, 2001).

Como explica Carla Santos (2004), los periodistas de viajes se han convertido en decodificadores o mediadores culturales, y por eso es necesario profundizar en las dimensiones éticas del periodismo de viajes, en un momento como el actual en el que se promueven lugares pero no la comprensión del Otro.



Robert Pearl al Polo Norte en 1909, el de Hiram Bingham para encontrar la ciudad inca de Machu Pichu, las aventuras de Eckener a bordo del Zepelín, los relatos de aventureros cruzando por primera vez en coche el desierto, los viajes de Richard E. Byrd al Polo Sur en 1929, las investigaciones submarinas de Jacques Cousteau realizadas entre 1950 y 1960 con el apoyo de *Nat Geo*, el descubrimiento del río Parima por parte de Albert W. Stevens e incluso recientemente la hazaña de James Cameron que ha bajado a las Marianas como investigador residente de la *National Geographic*<sup>400</sup>. Todos esos constituyen relatos de viajes, textos periodísticos, porque como dice Rivas Nieto parafraseando a Freya Stark, "al fin y al cabo en el siglo XX muchas exploraciones se emprendían por el simple deseo de observar e informar" (Rivas, op.cit: 186).

Es así como revistas como *National Geographic* cumplen con el verdadero propósito de la escritura de viajes: informar del viaje y con él del mundo. Porque el verdadero viaje trata, como siempre, más de seres humanos que de destinos, de comprender al hombre a través de la reflexión sobre la diferencia, los Otros y el desplazamiento. Y si eso se cumple sí podemos hablar de escritura de viajes, como la de siempre, que trae las noticias de fuera desde un prisma muy concreto: la comunicación y la traducción de la alteridad. Por eso, como explica Rivas Nieto, los buenos textos de viaje escritos por periodistas se salen de lo insípido a lo que estamos acostumbrados y aportan el color, los sabores, las anécdotas y las tradiciones y leyendas que son indispensables para comprender determinadas problemáticas:

Las descripciones de las tradiciones de los kikuyu o la meritoria labor de las prostitutas de Mombasa en el sostenimiento de la revolución mau-mau hace ya casi cuarenta años no explican el funcionamiento del sistema parlamentario keniano, pero permiten entender la evolución del país que aspiraba a ser, en manos de los colonos, la «nación blanca» de África. La organización jerárquica de las tribus árabes en Mauritania no sirve para explicar las reformas del ejército, pero ayuda a entender los alzamientos militares o la legislación lingüística, que causó problemas con la vecina Senegal. La vida de los mapuches en los tiempos más duros del régimen de Pinochet no explica la naturaleza de la Doctrina de Seguridad Nacional que inspiraba a su gobierno autoritario, pero sí su actuación en la Araucanía y su comportamiento con los pueblos indígenas de Chile (op.cit: 11-12).

---

<sup>400</sup> Los ejemplos que citamos aquí aparecen en Rivas Nieto (op.cit: 186) y en Belenguer (op.cit: 97). Para esta investigación también hemos consultado el DVD publicado con motivo de los 120 de la revista.



Una vez más, queda claro que el objetivo es acercar el mundo al lector común que no ha salido de casa y explicárselo, traer la noticia de la alteridad también para que a través de su espejo nos comprendernos mejor nosotros mismos. Es por eso que el texto de viaje y la narración de la alteridad atañen necesariamente al viajero, a quien ha ido hasta un determinado destino y puede luego compartir su experiencia y su propia transformación durante el camino, como Ulises, como Mungo Park, como Colón, como Livingstone. Y eso es y seguirá siendo así en la era de la televisión, de internet y de la prensa masiva, porque necesariamente el viajero ha sido y será el encargado de la transmisión de las historias memorables que forjan el carácter y la identidad de un mundo hiperconectado como en el que vivimos. Y es así como volvemos al origen. Al mito. decíamos al principio de este repaso histórico que primero fue el mito. O no. Primero fue el viaje, o al mismo tiempo. El hombre es un viajero en sí mismo, un ser simbólico, mitológico, que se explica a sí mismo y a su entorno mediante la palabra, el viaje, la narración. Y por eso si el viaje fue la inspiración de las más tempranas narraciones orales prehistóricas –cacerías, ascensos a montañas, descubrimiento de tierras lejanas–, el relato de viajes moderno debe permanecer y servir para iluminar las nuevas realidades de nuestro tiempo, para realmente informar y mostrarnos el mundo que escapa a las imágenes y los datos escuetos de los medios masivos de comunicación que, como dijo Pitó, rara vez constituyen verdades (2002: 157).

Llegamos así al final del repaso histórico del texto de viaje como información y de su carácter informativo. A lo largo de estas páginas, desde los tiempos del mito hasta los periodistas de viaje de hoy, hemos visto como todas las manifestaciones del texto viajero destacaban por su vocación informativa y su intención de ser portadoras de las noticias del mundo, al mismo tiempo que de la comunicación de una determinada imagen del mismo, la del viajero, que no por subjetiva ha resultado históricamente menos informativa. Esos viajeros se han comportado como informadores desde su origen, comunicado la actualidad a sus contemporáneos, siendo testigos de la historia y escribiendo relatos llenos de información pertinente, veraz y de interés general. El viajero ha sido corresponsal, cronista y reportero. Ha mezclado realidad y fantasía en su relato, ha perfeccionado sus técnicas de verosimilitud, ha sido racional en la recolección de datos y romántico en la contemplación del paisaje y la naturaleza.



Los viajeros han sido intrépidos, comprometidos con la realidad que contaban y con la fidelidad de la misma, y cuando no, cuando sus intenciones eran comerciales y sus relatos invenciones, también demostraron el valor de este tipo de textos como vías de justamente lo opuesto, de desinformación, y facilitadores de la construcción de estereotipos. El viajero ha influido en el periodismo y en sus técnicas, ha aportado recursos estilísticos y la suya ha conseguido ser una mimesis perfecta: no de imitación de la realidad sino de su comunicación a través de lo que Aristóteles entendía por tal: "no es la imitación considerada copia o reproducción servil de la realidad, sino la imitación simbólica que por medio del arte logra crear una imagen del mundo tan real como la realidad misma" (Hoyos: 2003: 203).

Como dice Rivas Nieto (op.cit: 63), hemos oído hablar de la Horda de Oro, las nieves del Kilimanjaro, el Camino de Santiago o la Ruta de la Seda porque los viajeros que hicieron aquellos viajes recogieron sus hazañas en textos que aún perduran. Y nos seguimos remitiendo a ellos para informarnos, sí, pero también para contemplar el espectáculo del mundo que ellos proponían y, a través de sus ojos, disfrutar de lo exótico, de una cultura desaparecida o del pensamiento poético de una época, algo que los relatos viajeros han conservado no tanto más que otros géneros, como la historia, pero sí con más color, amenidad y deleite a la hora de contarlo.

En un principio el viajero fue informador, y lo sigue siendo. Hemos visto a lo largo de este repaso histórico no pocos viajeros-periodistas y periodistas-viajeros (recordemos a Defoe, Swift, Darwin, Dickens, Mark Twain, Hemingway, Steinbeck, Voltaire, Gide, Camus, Larra, Unamuno, Azorín...), y cómo, a lo largo de siglos de perfeccionamiento de las formas narrativas del relato de viaje, ellos desarrollaron, sin saberlo, las que serían las artes del periodismo narrativo, sus técnicas y herramientas. Los viajeros querían dar cuenta de su experiencia y para ello hablaban y reportaban mientras viajaban -inaugurando de algún modo los reportajes vividos-, primero dibujaron y luego tomaron fotografías -otorgando a la imagen su dimensión informativa-, entrevistaron a la gente *in situ* para contrastar datos, como hizo Herodoto, buscaron el «color local» para ambientar sus narraciones y, en sus textos, recurrieron a los datos, a la primera persona, a la duda, al testimonio y a la palabra justa, pero también a fantasía, la exageración, el prejuicio y el plagio, informando la mayoría de las veces, sí, otras desinformando. Pero en



todo caso fueron los viajeros los encargados de proveer de sentido la realidad del mundo que se hallaba fuera de sus fronteras.

El periodismo empezó, como dice Paul Theroux, con el relato del primer nómada que tras una expedición regresa y dice a los suyos reunidos juntos al fuego: "Esto es lo que vi". Así les trajo la primera noticia del mundo exterior, de lo raro, lo extraño, lo bello y lo chocante, cuentos de bestias y de otras gentes: "¡Son iguales que nosotros!" o "¡No se nos parecen en nada!", pudo haber dicho (2012: 8). Ese primer viajero que trajo la noticia de su viaje se comportó como un periodista y el buen periodismo sigue haciéndose moviéndose, viajando. El periodista es siempre corresponsal –a lo lejano y a lo cercano–, es *flâneur*, es viajero entre las noticias. El viaje se ha contado con las técnicas de la ficción pero con gran apego a la información. Por eso, la historia del relato de viaje es la historia de la escritura de «lo real maravilloso a lo maravilloso real»<sup>401</sup>, de los viajeros que pasaron de inventar lo sorprendente a realmente descubrirlo –viajando a la luna, a las lunas de júpiter, a la profundidad del océano–, y es así como hemos intentado contarlos en este repaso. Porque el viaje, al fin y al cabo, se cuente como se cuente, siempre es noticia.

Por todo ello creemos haber demostrado que el relato de viaje es básicamente informativo y que su relación con la actividad periodística, de informar, ha sido más que estrecha, ubicándose, el viajero y su relato, en los orígenes de la profesión. Cuando todavía no existía la especialización de las profesiones, ya existía un informador-viajero-historiador-narrador-testigo que daba cuenta a sus contemporáneos de las noticias del mundo, y éstos por lo general configuraban su imagen del mundo a partir del sentido de realidad que traían ellos en sus relatos. Es aquí donde entra la tercera arista de esta investigación. ¿Cómo entonces informa el viajero? ¿Qué técnicas utiliza para convencer a su receptor que su aventura fue cierta y que aquella noticia que trae tiene tal valor que merece ser contada? Este es el tema de nuestro último capítulo. Y a ello vamos a continuación.

---

<sup>401</sup> La expresión es del periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos (cit. en Guerriero, 2012: 5).



### 3.3 ESTRATEGIAS NARRATIVAS DEL VIAJERO Y CARACTERÍSTICAS INFORMATIVAS DE LA ESCRITURA DE VIAJE

¿Qué es lo que hace informativo un texto de viaje? ¿Qué características hacen de él una pieza de carácter didáctico, utilitario, casi siempre cercano a lo documental? Al haber dedicado el capítulo anterior a demostrar el relato de viaje como un hecho informativo y a repasar y verificar la importancia categórica que ha tenido su relato en el origen del periodismo, se ha hecho evidente que las técnicas empleadas por el viajero han apuntado siempre, en su mayoría, a un intento de decir la verdad, de informar, de ser fiel a la experiencia vivida o el lugar visitado. Ello ubica al escritor de viajes en el nacimiento de la profesión periodística y de géneros como la crónica, el reportaje y de lo que se entiende como periodismo narrativo.

Pero hay algo en lo que es importante insistir: el texto de viaje es información al mismo tiempo que literatura: se centra en el discurso pero al mismo tiempo en la información que transmite, y en el texto hay tanto de función *patética* del lenguaje (la expresiva, la que comunica sentimientos, vivencias y emociones), como de función *noética* (la que sirve para representar, comunicar, informar y designar) (cf. Roy, op.cit: 32). El relato de viaje puede ser crónica, prosa poética, narración literaria, de ficción o periodística, pero siempre está apegado a la realidad y su carga informativa suele ser significativamente alta. Por ello, a la hora de establecer la poética del género, la polémica no debería escindirse entre ficción y no ficción, entre obra literaria y relato real, poniendo de un lado a Stevenson y a Swift y del otro al Doctor Livingstone y a Marco Polo, básicamente porque unos y otros tienen su parte de verdad y su parte, no digamos de mentira o ficción, sino de literatura. Es decir, aquel ingrediente en la construcción del texto de viaje que tiene que ver con el uso, por parte del escritor viajero, de técnicas de persuasión y recursos de verosimilitud que aquí operan -no sólo como en la novela o el cuento- para hacer creíble y coherente el relato, sino en su caso, para informar y transmitir una determinada imagen del mundo.

Sin embargo, creemos que el uso de esos recursos retóricos y del arte de la ficción no implica que haya menos verdad en el texto, ni que lo hagan menos informativo. Como hemos dicho antes, un elemento ficticio entre un montón de



verdades descalifica al texto de viajes como periodismo —que no como crónica— (y por eso en esta tesis nos hemos negado a circunscribirnos al término *periodismo de viajes*), pero una mentira entre un montón de datos reales no la invalida como información. Y por eso pensamos que éste, aunque se presente por lo general como una media verdad, es básicamente informativo.

Está claro que el relato de viajes se aproxima a la realidad a través de la prosa literaria, cuando no poética, y su objetivo por lo general es presentar el espectáculo del mundo, una característica que, junto a la descripción, define el género del relato de viaje. Pero es justamente esa «literaturización» de la información lo que ha hecho que a este tipo de textos se les haya rebajado su valor informativo. Su caso es el mismo que el de la crónica, tal como lo planteó la investigadora Susana Rotker cuando dijo que es equivocado inferir que sólo la ficción pertenece al campo de lo literario y sólo lo verdadero al periodismo:

Cuando el discurso periodístico perfiló en su autonomía el requisito de pertenecer a la esfera de lo factual —así como el discurso literario privilegió la esfera estética—, estaba apelando a un recurso de legitimación y diferenciación. El recurso de la «objetividad» —estrategia de la escritura— se fortaleció en el periodismo ya en el siglo XX, con la consolidación de las agencias internacionales de noticias (Rotker, op.cit: 129).

Es cierto que en el siglo XX el periodismo adoptó la objetividad como su característica principal, al mismo tiempo que la crítica literaria fue dejando por fuera de la literatura a la crónica, por lo que podía tener de la esfera factual, es decir, de información y periodismo, “como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional e imaginario” (Rotker, *ibídem*). Y es así como durante el último siglo, explica Rotker, los sistemas de representación de la realidad estuvieron enmarcados entre las categorías de verdad/falsedad, la primera relacionada con el periodismo y la otra con la literatura:

Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un mundo que vive y termina ahí y todavía es costumbre difundida sostener que lo «literario» de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta. Este es uno de los razonamientos que ha entorpecido la evaluación de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo (*ibídem*).

Si hemos visto que el relato de viaje es casi siempre crónica, esta oposición entre lo «literario» y lo «informativo» se puede aplicar de lleno a la escritura de viaje, un hecho que ha complicado no sólo su autonomía como género narrativo con



entidad propia sino que ha marcado su histórica categorización de narrativa bifronte, escindida entre lo documental y lo literario. El texto de viaje, como la crónica –o como crónica– es:

Un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas. Los elementos que una reconoce como propios y la otra como ajenos sólo han servido para que se la descarte, ignore o desprecie precisamente por lo que tiene de diferente (Rotker, *ibid*: 225).

En el mismo sentido que Rotker se refiere a la crónica, el relato de viaje también se ha visto afectado por esa falsa distancia entre “lo ficcional, lo imaginario, lo subjetivo y lo factual o discursivo”:

Cambiar, por definición, lo «creativo» por lo «ficcional», o lo «imaginativo» por lo «imaginario», es deformar la práctica real de la escritura [...] Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado y especializado la actual multiplicidad de la escritura (Williams cit. en Rotker, *ibid*: 130)<sup>402</sup>.

Estamos de acuerdo: lo creativo en el texto de viaje no es necesariamente ficción, al mismo tiempo que lo imaginativo no es necesariamente imaginario. También lo dice el profesor José Ismael Gutiérrez:

La dicotomía no debe entablarse entre tales términos, porque, de un lado, hay ficciones no literarias; y, a la inversa: existen obras literarias que presentan un hecho calcado de la realidad. El enfrentamiento debe surgir entre los binomios correlativos: literatura/no literatura y ficción/realidad (2004: 148).

Lo que sí es cierto es que, “cuando la realidad entra en la literatura, se convierte en literatura” como dijo el teórico Eikhenbaum (cit. en Rubio Tobar, 2006: 287). Como cuando Herodoto, en su creatividad, se permite racionalizar el mito del rapto de Europa<sup>403</sup>, presentándolo como historia verdadera; o cuando la imaginación de Defoe recreó la historia de un marinero náufrago que durante 28 años vive solo en una isla desierta. No sabemos si fue cierto o no el rapto de la hija del rey de Tiro de Fenicia, pero ello no implica que la del escritor griego sea una

<sup>402</sup> WILLIAMS, Raymond: (1978): *The press and popular culture: an historical perspective*. Newspaper History.

<sup>403</sup> Es una de las primeras historias con las que Herodoto comienza su narración, y presenta el rapto de Io, por parte de los fenicios, y de Europa, venganza de los griegos, como una de las primeras causas de las guerras entre los hombres. Vid. Herodoto (2000: 15-17).



ficción. En el caso de Defoe, Robinson Crusoe no existió con ese nombre, pero no es menos cierto que el escritor inglés parte de dos historias reales, la del capitán español Pedro Serrano que fue rescatado en 1534 de un banco de arena en el Caribe, donde vivió ocho años en soledad, y la de Alexander Selkirk, marinero escocés, quien pasó cuatro años en una isla inhabitada al sur de Chile, en el archipiélago de Juan Fernández. Su imaginación, de nuevo, no hace por eso un relato imaginario, sino uno con una altísima carga informativa y referencial, pero escrito como literatura (Defoe lo hizo pasar como cierto, aludiendo en el prólogo que la suya era simplemente la transcripción del diario del náufrago).

Y esto es muy interesante porque como indica también Rotker, el hecho de que sea literaria no debe excluir a la crónica –y tampoco al relato de viaje– de la literatura pero tampoco de los géneros informativos, básicamente por su alto valor documental, aunque se exprese desde la subjetividad, el prejuicio o la media verdad de quien escribe:

La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado y debilitado al discurso literario del mundo de los acontecimientos, haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible. El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad –aunque esté expresada por un sujeto literario– y la temporalidad (la actualidad). Ortega y Gasset decía que el periodismo es “el arte del acontecimiento como tal”: la crónica, entonces, es un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día (Rotker, *ibídem*).

Rotker se refiere concretamente a la crónica de los modernistas americanos de finales del siglo XIX, pero lo que dice respecto a la crónica como historia de lo cotidiano, como género documental, se puede aplicar evidentemente al texto viajero. Así, cuando dice que la crónica modernista fue “un laboratorio de *ensayo permanente*, el espacio de difusión y contagio de una *sensibilidad* y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con *la belleza*, con una *selección consciente del lenguaje*, con el trabajo con *imágenes sensoriales* y los *símbolos*, con la *mixtura de lo extranjero y de lo propio*, de los estilos, de los géneros, de las artes, de la democracia y de la *épica*, de la naturaleza y de la *realidad social e íntima* [...] de la *fe en el futuro*, en la armonía cósmica y en el liberalismo”<sup>404</sup> (*ibídem*: 230), pareciera que está definiendo no la crónica sino lo que ha sido el relato de viaje en todos los tiempos.

---

<sup>404</sup> Las cursivas son nuestras.



Y aunque hay un dilema determinante que tiene que ver con el problema de la verdad en el texto de viaje (hemos visto no pocas falsedades, mitos y mentiras en el repaso histórico), ya decíamos en el análisis de sus características en el marco teórico que no se trata tanto de lo *verdadero* o *verificable* como de lo *verosímil*, esa característica del discurso narrativo que, como explican Todorov, Genette, Barthes, Kristeva y otros, funciona dentro del texto como una ley que impone un sistema propio de referencias, que procura, por lo general, adecuarse a la opinión general de lo aceptado como viable y creíble en cada época y, a su vez, tiene que ver con esa máscara o sistema de procedimientos retóricos que hacen el texto coherente, imperecedero:

Se podría decir que lo verosímil (el discurso «literario») es un segundo grado de la relación simbólica de semejanza. Dado que el auténtico querer-decir (husserliano) es el *querer-decir-la-verdad*, la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real [...] Lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real [...] es todo lo que, sin ser sin-sentido, no se limita al saber, a la objetividad. A medio camino entre el saber y el no saber, lo verdadero y el sin-sentido. [...] Lo verosímil nace en el efecto de la similitud. [...] Lo verosímil es un *efecto*, un resultado, un producto que olvida el artificio de la producción [...] no es presente (el discurso de la producción presente es ciencia) ni pasado (el discurso de la producción pasada es historia); aspira al universalismo. Es, pues, «literatura», «arte», es decir, se presenta como «fuera del tiempo», «identificación», «eficacia», siendo entonces más profunda y exclusivamente conforme (conformista) con un orden (discursivo) ya existente (Kristeva, 1970: 64-66)<sup>405</sup>.

A ello aspira en todo momento el relato de viajes: a la verosimilitud de su media verdad y su propuesta casi nunca objetiva, sin que ello implique que "su subjetividad traicione el referente real, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirlo en su esencia. [...] No saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos sino que introduce en ese plano un modo de percepción que lo mitologiza y le confiere trascendencia sin perder el equilibrio referencial" (Rotker, op.cit: 226). Así, no es que los modernistas americanos inventaran la crónica, sino que, al publicarla en los periódicos, pusieron explícitamente de relieve el valor informativo de la prosa poética.

Por eso el cronista y el escritor de viajes se valen de una serie de recursos retóricos que dotan de esa verosimilitud a su relato y de ahí brota, paradójicamente,

---

<sup>405</sup> Las cursivas son nuestros.



su condición informativa. La objetividad es su estrategia narrativa. Porque desde el antropólogo y el etnógrafo que hacen literatura con su experiencia en el terreno hasta el marinero que cuenta sus hazañas en el mar, pasando por descubridores como Colón, trotamundos como Marco Polo, científicos como Darwin o escritores como Chateaubriand, todos ellos utilizan técnicas que, además de dotar al texto de credibilidad, lo convierten en informativo. Esos recursos son los que nos proponemos sistematizar aquí con el fin de entender cuáles son las características que hacen informativo el texto de viaje, al mismo tiempo que categorizaremos los recursos de verosimilitud propios del género.

Porque hemos visto hasta aquí cómo la historia del relato de viaje es básicamente la historia de la información, pero también la historia de la verosimilitud, una dicotomía que va y viene entre la función documental y la poética, siendo el texto de viaje, como dice Rotker de la crónica, un lugar de encuentro del discurso literario y el periodístico, donde no es menos importante la función estética del lenguaje que la referencial (op.cit: 133).

Pero aunque es cierto que la preocupación estilística ha sido una constante en los relatos de viaje –de ahí que, como indica Percy Adams, sea esta escritura la gran protagonista en el origen y en la evolución de la novela–, el estilo aquí, a diferencia de la crónica tal como la entiende Rotker, suele tener menos importancia, o si se quiere, está subordinado a su primer propósito fundamental: el de informar, el de la comunicación de una imagen del mundo<sup>406</sup>. En definitiva, aceptamos que el texto de viaje se mueve a caballo entre la realidad y la ficción, “pero con una base muy fuerte en el referente real, que tiene que dar cuenta, en un ámbito muy limitado y restringido como es el de la escritura, de una realidad múltiple y heterogénea” (Montalbetti<sup>407</sup> cit. en Soriano: 2009: 35).

El viaje está en el origen del conocimiento y es consecuencia de la experiencia, es objeto –y sujeto– de información. El viaje es fuente, es un hecho noticiable y, en su momento, su relato es actual, pertinente, y está escrito por un autor que al narrarlo ha querido informar.

---

<sup>406</sup> De cualquier modo, el estilo dentro del texto de viaje ha tenido siempre una importancia específica, algo que no analizaremos aquí porque escapa al ámbito de esta investigación.

<sup>407</sup> MONTALBETTI, Christine (1993): *Le voyage et le livre. Poétique du récit de voyage d'écrivains au XIX siècle*. Thèse Université de Paris VIII. vol. 2. p. 152.



Es así como la construcción del texto de viaje se articula básicamente en una serie de particularidades que están relacionadas con las que David Lodge vino a llamar «el arte de la ficción», pero al mismo tiempo son las mismas que se le atribuyen al texto informativo propiamente dicho: la pretensión de objetividad, la fidelidad a las fuentes, la pertinencia, actualidad, precisión, el uso de la descripción, la condición de testigo del autor, la presentación en formatos y soportes verosímiles, la utilización de recursos de apoyo como fotografías, dibujos y gráficos; el uso de la comparación y de los tópicos como fórmulas de claridad, el manejo de los títulos y los *leads* como fórmulas indicativas para el lector, entre otros. A partir de este punto denominaremos estas cualidades *recursos* o *técnicas de verosimilitud*, en tanto que el viajero, en su deseo de ser fiel a la realidad, los utiliza para informar y también para que le crean y ser comprendido.

Es ahora entonces cuando volvemos a las preguntas con la que comenzábamos esta investigación: ¿Cómo informa el viajero? ¿Cuáles son exactamente sus técnicas de persuasión, sus estrategias narrativas? ¿Por qué el escritor de viaje es un informador? Es el momento de establecer, en definitiva, las relaciones entre la escritura de viaje y las características del mensaje informativo.

Empezaremos por revisar en detalle la forma y la intencionalidad de este tipo de textos.

### 3.3.1 Funciones, formas e intenciones del discurso viajero

La etimología de la palabra viaje, decíamos en el marco teórico, remite, entre otras acepciones, a *viaticum*, un vocablo que servía para designar la logística de preparación o los de elementos necesarios para iniciar un viaje (Del Prado Biezma, 2006: 17). Desde entonces, el término, lleva entre sus sílabas una acepción utilitaria, por lo que es lógico que su escritura participe de esa condición. Es algo que en el repaso histórico identificábamos como una de las principales características del género –desde *El libro de los muertos* del Antiguo Egipto hasta las guías turísticas actuales, pasando por la guía de Grecia de Pausanias, las rutas de peregrinos y mercaderes medievales, lo manuales del *Ars apodemica* de entre los siglos XVI y XVIII e incluso los textos de cientos viajeros románticos como Chateaubriand–. En ese sentido, dice el profesor Juan F. Villar Dégano (op.cit: 31):



Los libros de viajes son un género híbrido básicamente paraliterario, que se distingue de la literatura de viaje "por su intencionalidad *informativa y utilitaria*, de ocio y negocio a la vez [...] Los libros de viajes están inmersos en un tipo de comunicación que parte de una experiencia real del emisor, para proporcionar al receptor otra experiencia casi siempre múltiple, en primer lugar, de *placer e información práctica*; y, en segundo, de *información histórica*<sup>408</sup> diferida, debido a la caducidad de sus datos<sup>409</sup>.

A la escritura de viaje se le ha reconocido ampliamente su función documental. Se sabe que, aunque en muchos casos se haya presentado como ficción o adobada con unas cuantas mentiras, el género ha servido de fuente a historiadores, geógrafos, periodistas, navegantes, escritores y gobernantes en todos los tiempos: los primeros navegantes griegos orientaron sus barcos con las *periégesis* de viajeros anteriores; con los relatos de viajes se levantaron las primeras cartografías; el relato del descubrimiento de América y de África corrió por cuenta de sus exploradores; sabemos de las tradiciones de tribus y culturas milenarias por los viajeros antropólogos, y de la flora, fauna y paisaje por los naturalistas... En otras palabras, somos conscientes de no ser, ni por asomo, los primeros en reconocer el carácter informativo de este género narrativo. Ahora bien, ubicar esta condición por encima de sus otras aspiraciones cercanas a la literatura —más allá del arte por el arte, por decirlo de alguna manera—, desentrañar sus particularidades como información y estudiar, clasificar y sistematizar los recursos de verosimilitud empleados por los viajeros, sí resulta novedoso.

Creemos que es así: los libros de viajes han sido históricamente los depositarios de no pocas verdades por medio de las cuales el hombre ha ido aprehendiendo el mundo (las enunciábamos en los primeros capítulos del marco teórico y en el repaso histórico que hemos propuesto como aproximación histórica a la información a través de la escritura de viaje), y su voluntad nunca ha sido otra que la de informar, aunque sus narradores carguen tras de sí esa fama histórica de viajeros mentirosos. Porque ya hemos visto que los viajeros han mentido no pocas veces y por distintos motivos: por fama, dinero —el género ha sido históricamente rentable—, por citar falsas fuentes, por el prurito de saber más, ganar los favores de una Corona o "conseguir que hombres de negocios patrocinaran otros viajes, cristalizar leyendas, enredar a los historiadores y académicos [...] ser el centro de

<sup>408</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>409</sup> Vid. Infra. Capítulo 3.3.5: *La actualidad en el relato de viaje*.



atención, corroborar viejas historias y mezclar memoria y deseo de lo que hubiera podido ser" (Adams, 1980: 141).

Sin embargo sus textos, aunque poblados de falsedades y equívocos, han venido cargados al mismo tiempo de informaciones de todo tipo. Ellos han sido creadores, como vimos, de una imagen del mundo. Es por eso que si un texto «desinforma» eso implica, por ende, que ha habido pretensión y expectativa de «información». No se espera que la novela informe, por ejemplo, como tampoco se le exige esa cualidad al cuento o al poema. Al relato de viaje en cambio sí:

La principal intencionalidad del relato de viajes está puesta en la «veracidad» [...] En cuanto género bastardo, tiene la particularidad de situarse entre dos mundos escriturales que funcionan ya en arreglo al «criterio de ficcionalidad» como la literatura, o al «criterio de veracidad» como la historia (Gasquet, op.cit: 61).

Y la bisagra de esos dos criterios en la narración de un viaje es la información, que puede ser presentada por medio de recursos literarios, pero su base, su sustento en lo real, la dotan de un indiscutible cariz informativo, documental. También en ese sentido lo explica Rivas Nieto (op.cit: 49-50):

El libro de viajes, al estar vinculado a la realidad, viene de la Historia, y al servir de documento histórico, vuelve a ella. El libro de viajes radiografía la mentalidad con que se ha ido construyendo la Historia en diferentes épocas [...] Son libros que se escriben con gusto y mimo, pero siempre tienen función informativa y la mantienen por encima de todas las cosas. La función informativa está en el trasfondo de todo viaje.

Del mismo modo, Villar Dégano coincide cuando dice que "el relato de viaje propende voluntariamente a mostrar una verdad":

En los libros de viajes interviene un fuerte componente de verdad necesaria frente a la veracidad o no del viaje de ficción. Este rasgo empírico que acerca estos libros a la Historia y a las Ciencias experimentales, genera también en los lectores un hábito de *prueba de la verdad*. La Literatura no necesita como la Ciencia la prueba de la verdad. En ella todo es inventado. No así el libro de viajes, ni siquiera en la estricta lectura como texto de placer, pues el lector tiene que hacerse su composición de lugar, y para ello compara lo que lee con el referente dado por el texto: Tierra Santa, Roma [...] estamos siempre sometiendo estos textos a una prueba de la verdad que nos permite luego tipificar al viajero como fiel, sensible, informado, o como plaguario, banal o ignorante (op.cit: 24).

Estamos de acuerdo en que aquí no son necesarias «pruebas de veracidad», con la salvedad de que en esta investigación no distinguimos entre «libros de viaje» y «literatura de viaje», algo que vale sólo para la delimitación poética de los géneros.



Para nosotros, ambos son igualmente informativos. Nos importa el «texto de viaje» como tal, el «relato», sin distinguir si este pertenece o no al campo de la literatura. Y lo entendemos así porque sin importar si se trata de una guía de viajes medieval o contemporánea –La *Lonely Planet* o el *Código Calixtino*–, las relaciones de los conquistadores americanos del siglo XV, los relatos de Verne, de Swift o de Defoe, los reportes de naturalistas como Linneo o Humboldt, o las crónicas viajeras de periodistas modernos como Kapuscinski, en todas estas formas hay una pretensión de verdad, información y utilidad que nos parece evidente:

La información que proporcionan gran número de libros de viajes es una información práctica, directa, de «mostrar cosas útiles», para luego el lector hacer o no hacer lo que propone el viajero: Abrir una nueva ruta comercial, hablar con conocimiento de determinados países, ver la conveniencia de relacionarse con ellos, etc. (ibíd: 25).

Pongamos un ejemplo. La periodista Nieves Llaca, en el suplemento *El viajero* del periódico El País, propone diez paseos por la *Ciudad Eterna*:

Roma se alza frente a los ojos del viajero como un enorme museo de historia al aire libre. Cada rincón de la hermosa capital italiana esconde lugares románticos y espléndidos monumentos, ejemplos de los grandes artistas que en ella vivieron. Recorre sus antiguas calzadas a través de diez sugerentes paseos por esta increíble ciudad<sup>410</sup>.

Stendhal en sus *Paseos por Roma* hace lo mismo: explica en las primeras páginas de su libro que no existe una guía de ese tipo para los visitantes de la ciudad (sí las había), y que se trata de un documento didáctico, informativo, en el que asegura preferir que el lector encuentre “una frase poco elegante con tal de que obtenga alguna pequeña información adicional” (Stendhal, 1968: 34). Así, aunque la de Stendhal es una guía literaria, esa condición no la hace menos informativa que el texto periodístico de un suplemento de viajes contemporáneo.

Y es que, ciertamente, algo que pretende ser información práctica tiene como primera vocación ajustarle a la verdad lo máximo que le sea posible, y al contrario: su condición utilitaria le da una *garantía de verosimilitud*, en tanto que al mostrarse útil resulta cierta para quien se aproxima. Esto quiere decir que *las características aparente o verdaderamente informativas funcionan como verosimilitud* en el texto de viaje, como iremos viendo de aquí en adelante.

---

<sup>410</sup> LLACA, Nieves (2008): “Roma, la ciudad Eterna”, en *El País* (El viajero). 18 de diciembre.



En esa dirección apunta también Villar Dégano cuando encuentra en la *información interesada y utilitaria* los rasgos principales de la escritura que aquí nos atañe. Dice:

Cualquier libro de viajes es una sucesión más o menos lineal de descripciones, impresiones y experiencias, es decir de *datos* y opiniones que van de lo desconocido a lo conocido, siempre comparando, explícita o implícitamente. El viajero nos muestra lo que ve o piensa que ve, lo que cree que puede interesar a sus lectores, lo que le llama la atención por diferente o extraño [...] en principio, no hay una rigidez normativa para distribuir o seleccionar la información (Villar Dégano: *ibídem*).

Se trata de informar, entre otras cosas porque, como vimos, el relato de viaje parte siempre de lo novedoso, de la experiencia singular, lo desconocido para el futuro receptor, de todo lo que constituye en sí mismo un *hecho informativo*. Esto nos remite a la intencionalidad de la narración, a su pragmática y a las funciones del texto, que van desde las que sean las intenciones del escritor hasta la expectativa de sus lectores. Como explica Bordonada:

Cuando a la finalidad práctica del viaje se une un interés por descubrir y un deseo de valorar y relatar lo no conocido, la escritura de viajes adquiere un significado que la capacita como objeto de consumo para un virtual lector que, también en todos los tiempos, ha encontrado en estos relatos un instrumento didáctico, cultural y –según los casos– lúdico, de conocer nuevos espacios y distintas formas de vida (Bordonada, 1995: 8).

Y es que aunque cada viajero escriba su relato con fines diferentes (por dinero, por interés científico o divulgativo, por aspiraciones poéticas, por deseos políticos, etc.), la pretensión común –del texto, más que del escritor– tiene que ver con la transmisión de la experiencia y de algo que por lo general parece noticiable.

Los libros de viajes cambian de orientación a lo largo de los siglos, aunque mantengan dos funciones básicas: *La informativa y la poética*, si bien esta última es más escurridiza y en muchas obras no existe o existe de forma muy limitada. La función *informativa* está en el trasfondo de todo viaje, en un juego de intereses que va desde el puro dato hasta la reflexión y explicación del mismo. Esto se hace más patente en los viajeros románticos, los cuales a su carga de positivismo unen una cosmovisión [...] La dimensión *Poético-retórica* se apoya en una voluntad de escritura del viajero, patente en muchos libros, sobre todo de escritores de oficio. Hay viajes en los que lo estético es algo que ha ido cobrando importancia con el tiempo cuando la conciencia práctica se ha diluido y la historicidad impone otros criterios (Villar Dégano: *op.cit*: 27).



Repasemos un momento en las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, teórico de la comunicación: la *expresiva* (el mensaje tiene por referente el emisor y en sus emociones); *apelativa* (escrita con intención de hacer actuar: orden, consejo, ruego, rechazo, prohibición); *referencial* (explica, precisa, enseña, da cuenta de algo en concreto y utiliza referentes: fuentes, lugares, datos, cifras) y la *poética* (el significante importa tanto o más que el significado, la manera de decir se impone sobre el contenido) (En Casals, 2005: 79-81). Sabemos que a su vez el mensaje puede ser connotativo, demostrativo o interpretativo. Pero el relato de viaje, de alguna manera, mezcla y hace uso de todas esas funciones. Es *expresivo*: el viajero es tan importante como el texto en sí mismo (no hay relato sin los desplazamientos de Herodoto, ni primeras descripciones de África sin Livingstone, Stanley o Mungo Park); *apelativo*: una guía de viaje, por ejemplo, es una indicación precisa para quien la lee (desde las *periégesis* de Pausanias hasta la *Guide du Routard* actual); es *referencial*: alude al escenario del viaje, indica la naturaleza de sus gentes y su geografía, informa a través de su carácter didáctico (los textos de los antropólogos, por ejemplo); y puede ser *poético*: sus autores hacen estilo y en el caso del Ulises de Joyce, por ejemplo, la forma se impone sobre el contenido.

Sin embargo, esta última función, la *poética*, es una de las menos recurrentes en esta escritura, y destaca, sobre todo, cuando hablamos concretamente de la literatura de viajes. De cualquier modo, se impone sobre las demás la función informativa, que tiene que ver con la importancia del mensaje en sí, más allá de su forma. Pasa incluso con las *rilhas*, los relatos de viaje del mundo árabe medieval, por ejemplo la de Ibn Battuta:

En ella la travesía de desiertos ocupa un destacado lugar. Ibn Battuta ofrece datos completos sobre la extensión, las características, los preparativos necesarios para recorrerlos sin demasiados problemas o las distancias que había entre pozos y aguadas [...] en las *rilhas*, el predominio del carácter informativo por encima del poético permite afirmar su carácter protoperiodístico (Rivas Nieto, op.cit: 110).

Además de las funciones informativa y poética del relato de viaje, Villar Dégano propone otras cinco adicionales: La *función ética*, por la que algunos viajeros escriben para difundir y promocionar los valores de una religión o moral, de un camino iniciático y de salvación que los viajes de peregrinación proporcionan; *función ideologizadora*, dedicada a propagar ideales; *función ilustradora*, que se plasma en los viajes de turismo, próximos a las guías y con casi ninguna carga literaria; la



*función didáctica*, en la que el viaje además de constatación puede ser conocimiento, explicación del mundo o el reflejo de la necesidad de dejar constancia del camino de lo extraordinario, lo exótico y lo difícil; y finalmente la *función evasiva*, cuando la subjetividad se impone, y en los que su autor plasma anhelos y frustraciones (Villar Dégano, *ibíd*: 27).

Si se miran atentamente, todas esas funciones son, en última instancia, básicamente informativas. Fijémonos en estas palabras que destacan de su explicación: *difundir, promocionar, propagar, ilustrar, constatar, conocer y explicar, dejar constancia, plasmar...* ¿Acaso no son esos verbos y acciones los que son propios a la información?

Por ello, incluso cuando se habla de las formas del discurso de viaje, también se alude a la información. Ortega Román, por ejemplo, distingue en estos textos entre las *formas abreviadas* –cuando por imposibilidad manifiesta o por pereza narrativa el escritor alude rápidamente a un hecho u objeto y dice que le es imposible hacer una descripción precisa por medio de la palabra escrita<sup>411</sup>– y las *formas amplificadas*, también informativas, que Ortega define como «didáctico-enciclopédicas» y que tienen relación con el uso permanente de la digresión en el texto de viaje. Para ello cita a Barthes: “la digresión es «un fragmento ornamental», fuera de tema o que se vincula con un nexo muy débil y cuya función es hacer brillar al orador; la mayoría de las veces es un elogio de lugares o de hombres” (*op.cit*: 226).

Este recurso es ampliamente utilizado en la escritura de viaje. Lo veíamos cuando explicábamos en el marco teórico la *construcción episódica* de estos relatos y en el repaso histórico cuando aludíamos a las historias intercaladas con la trama principal que servían de motores para la narración (esta estructura aparece con fuerza en la *Divina Comedia*, *El Quijote* y en los relatos de Marco Polo, Mandeville o de los peregrinos, por citar algunos ejemplos). Aquí es dónde el escritor viajero se recrea en disquisiciones de tipo filosófico, moral, educativo, cultural, político, social, etc., que le sirven entre otras cosas para poner de manifiesto sus conocimientos y opiniones en una determinada materia, y son las que luego resultan de especial valor para historiadores, etnógrafos, educadores y filósofos (y menos para los estudiosos de la poética del género) (Ortega Román, *ibíd*: 227).

---

<sup>411</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.3.2: *Impotencia comunicativa*.



Otro ejemplo lo encontramos en *Los trazos de la canción*, del escritor inglés Bruce Chatwin. Su relato parte de una indagación científica, antropológica, ya que el autor viaja hasta Australia para investigar los orígenes de la canción aborígen de los indígenas de ese continente. Esa canción es, por decirlo de manera sencilla, la religión de los nativos, su forma de comprender el mundo que les rodea y de relacionarse con él, un pasaporte más que una frontera. Y Chatwin, en la narración de su viaje, va intercalando partes de su investigación con explicaciones antropológicas, historias humanas —de los personajes que se va topando en el camino—, recuerdos de viajes anteriores, encuentros con otras tribus —básicamente africanas—, trozos de autobiografía —alude a su infancia, a sus primeros trabajos y al despertar de su interés en el viaje—, apuntes sueltos de sus antiguas libretas (las famosas Moleskine de Chatwin), pequeños cuentos, alguna entrevista, alusiones a libros e incluso reflexiones de tipo filosófico.

Esas disquisiciones, de Chatwin o de cualquier otro viajero, son informativas. Con ellas el texto de viaje remite de nuevo y siempre a la realidad. Son escritos que reflejan una época, sus intereses, modos, cultura y preocupaciones —en el caso de *Los trazos de la canción*, por ejemplo, hay un marcado interés sobre los orígenes de la sociedad bélica y guerrera, y el libro se desarrolla tras la Segunda Guerra Mundial —, y por tanto lo que hace el narrador es informar, dar cuenta de ese hecho singular que es el viaje pero también de su contacto con los Otros, en un determinado contexto histórico y temporal que envuelve la obra y resulta trascendente. Ese contexto es indisoluble de cualquier viajero, que siempre retrata, a través de sus viajes, una época. Y no aludimos a ejemplos porque son todos.

Así también lo entiende Miguel Ángel Pérez Priego (1984: 233) cuando dice que, aunque casi siempre el narrador emplee la primera persona, lo privilegiado en los libros de viajes son los datos externos, no el mundo personal, el «yo» del viajero (algo que ocurrirá en los géneros autobiográficos modernos). “El protagonista es un simple espectador y anotador de los lugares y las cosas que observa, y a lo más que llega en este terreno de lo personal es a contarnos si en determinado lugar sufrió una dolencia, o recibió una herida, o se rapó la barba y el cabello, o perdió sus dientes a causa del intenso frío”.

Por eso hay que decirlo de nuevo: privilegiar el dato sobre la experiencia personal es lo que entendemos por informar. Lo indica asimismo Rubio Tobar: “los



viajeros fueron quienes tuvieron la oportunidad de ejercitar la actitud referencial más realista" (cit. en Carrizo, op. cit: 127). Y aunque parezca que no siempre fue así –por momentos como el romanticismo en el que la experiencia emotiva del viajero parecía privilegiada por encima de la información–, no hay tal, en tanto que la actitud fue y ha seguido siendo, aunque subjetiva, básicamente transmisora de realidad. Como ya citábamos a Pérez López, la comprensión del mundo a partir de finales del siglo XVII ya no era posible solamente a través de la razón: "desde entonces, parece intuirse que el conocimiento será incompleto y descarnado sin el sentimiento" (2006: 148).

Pero entonces, ¿cómo ejerce el viajero esa actitud realista? ¿Qué soportes utiliza para tal fin? ¿Cómo dispone los datos para ejercer la tarea informativa?

### **3.3.2 Dispositio: soportes, títulos, leads y «las 5 preguntas»**

#### **3.3.2.1 Los soportes verosímiles del texto de viaje**

Analizar la escritura de viaje en términos informativos, periodísticos, supone revisar cuáles son sus soportes, es decir, las diferentes formas en las que se presenta, a fin de comprender su estructura informativa. El soporte influye, por ejemplo, en la longitud del texto: es posible que la extensión de la *Iliada* y la *Odisea* estuvieran determinadas por el tamaño de los papiros en los que fueron escritas (Manguel, 2010: 42), y que los textos rusos monumentales fueran tan largos porque a los autores de la época se les pagaba por página. Sabemos que en periodismo la pirámide invertida de la información (aquello de colocar primero lo importante y luego las explicaciones adicionales) surgió precisamente por una cuestión de espacio –por si en último momento había que recortar una noticia en función de la publicidad o, en lo comienzos, acosados por los cortes del telégrafo–, y los blogs, hoy, se precian precisamente de un espacio sin límites, pero al mismo tiempo los expertos en nuevas tecnologías abogan por la brevedad como fórmula de posicionamiento digital. Es así como los soportes tienen injerencia directa en la información, y a ello no son ajenos los relatos de viajes.

En primer lugar están las guías. Hemos visto en el repaso histórico cómo los primeros textos de viaje, entre ellos *El libro de los muertos* de los antiguos egipcios, los textos órficos y otros de civilizaciones antiguas como la hitita, respondían al propósito utilitario de orientar a su lector-receptor a través del mundo de los



mueritos, suministrándole las indicaciones precisas sobre cómo proceder durante el recorrido y alcanzar, de la mejor manera posible, el objetivo deseado. También Polemón de Ilión, en el siglo II a.C, fue uno de los primeros en escribir una guía en el sentido que hoy las conocemos. Recorrió Atenas y sus alrededores, catalogando monumentos y epigramas, y su texto lo citan numerosos autores griegos posteriores, aunque su original no se ha conservado. Sí en cambio el de Pausanias, que escribió una verdadera guía turística de la Antigua Grecia, en la época del imperio de Adriano y Marco Aurelio (siglo II d.C.), en la que según el propio autor, su intención era describir "toda Grecia", o "todos los asuntos griegos eligiendo lo más digno de mención":

Su obra describe lugares, monumentos, obras de arte y relata mitos, leyendas, hechos históricos y maravillosos. Los *logoi* y los *theorémata*. los primeros son los mitos, leyendas, hechos históricos y reflexiones. Los segundos son las cosas que pueden verse, las descripciones de los lugares y monumentos. De las primeras Pausanias es un mero transmisor y de los segundos ejerce de guía y testigo (González y Verdugo, 2007: 14).

Esta estela es la que han seguido las guías de viaje hasta hoy, y así, transmisores, guías y testigos fueron también los peregrinos a tierra Santa del Medioevo y los caballeros cruzados que escribieron sus periplos hasta Jerusalén en los que indicaron paradas, accidentes, peligros, rutas y ofrecieron todo tipo de consejos prácticos. Luego vinieron los manuales del *Ars apodemica*, el arte de viajar en el siglo XVII y las guías del viaje a Italia –el famoso *Viaje a Italia* de Richard Lassers que en 1670 acuñó el término *Grand tour*, el *Nuevo viaje a Italia* del francés François Misson o la guía literaria de Roma que escribió luego Stendhal–. Asimismo la guía de James Howell, *Instrucciones para el viaje al extranjero* (1642), también famosa en su tiempo y utilizada por muchos burgueses que emprendieron su etapa de formación fuera de su país; o *El viaje Francés* de Claude de Varennes de 1669, que describía todas las regiones y caminos franceses e incluía una memoria de las reliquias de Saint Denys (según dice Percy Adams, la de Varennes tuvo por lo menos nueve ediciones hasta 1687). Luego fue famoso el *Giro del Mondo* del italiano Gemelli Careri, y en aquella época, también, la *Royal Society* publicó tres ensayos con "Instrucciones para los hombres del mar" (Adams, 1983: 40).

Guías, direcciones, itinerarios, recuentos de antigüedades y mapas comentados se publicaron también desde el comienzo de la era del turismo en el siglo XIX, y a partir de 1970, con la consolidación de la clase media tras la Segunda Guerra



Mundial, aparecerán la *Lonely Planet*, la *Guide du Routard* y otras publicaciones turísticas, hoy en día muy populares. Éstas suponen además una verdadera industria editorial a la que se suman constantemente nuevas ediciones, editoriales y autores que se lucran, todos ellos, de este sector de la economía, posiblemente uno de los más rentables de nuestro tiempo.

Por otra parte, el autor de viajes es, en sí mismo, un consejero, un guía. A través de su texto hace de Cicerón en determinadas ciudades y escenarios, es intérprete, y su libro puede llegar a convertirse en canónico a la hora de visitar ciertos lugares, como pasa con el Dublín de Joyce, la Roma de Stendhal, las colinas de Nong de Karen Blixen, el Mediterráneo de Homero, el Estambul de Pamuk. Sus obras pueden ser guías escuetas o literarias, e incluso pueden servir para desentrañar vestigios históricos, como le sucedió a Heinrich Schliemann, el millonario prusiano apasionado por la arqueología que, utilizando la *Iliada* como guía, consiguió desenterrar los vestigios de Troya y otras ciudades descritas por Homero, confirmando así que la del griego había sido la descripción de escenarios reales (Manguel, 2010: 183).

El propósito utilitario que implican las guías, hemos dicho ya, es evidentemente informativo, visto que si pretende ser de provecho para quien lo consulta no habría que esperar de él engaño ni mentira deliberada. Por el contrario: como soporte, la guía es verosímil en sí misma, de antemano un instrumento que se define como depositario de verdad práctica –que no necesariamente objetiva cuando el autor hace literatura a partir de las indicaciones del recorrido–. Sin embargo, la guía no deja de ser un *recurso de verosimilitud* que también puede validar como cierto un texto falso, o como mínimo una media verdad. Basta recordar *Los viajes de Sir John de Mandeville*, un libro en el que se describen varias posibles rutas para llegar a Jerusalén pero no es más que un relato fantástico, donde todo lo que el viajero supuestamente ha de ver ha sido sacado por el autor de otros libros de su biblioteca o su imaginación. También Petrarca, vimos, escribió una guía de Tierra Santa para sus amigos viajeros, sin haber estado nunca allí.

Lo que queremos decir es que el formato en el texto de viaje funciona como soporte informativo, pero al mismo tiempo lo verosímil que resulta puede ser pretexto o coartada para camuflar informaciones que sólo son producto de las artes de un autor. Pero eso no quiere decir que el texto sea necesariamente falso, visto que



muchas veces ese «viajero de chimenea» se ha documentado lo suficiente como para componer una guía verídica e informativa sin haber salido de su casa. De cualquier modo, el soporte valida su contenido.

Pasa lo mismo con la carta como formato, que ha sido ampliamente utilizada como soporte del relato de viaje. Como explica Adams, la obra de casi cualquier autor importante a partir de 1550 –Ascham, Fox, Boyle, Locke, Buffon, Voltaire, Franklin– incluye su correspondencia (1983: 43). Cartas famosas son también las de Colón a los reyes de Castilla y a su hijo, las de Cicerón desde sus villas de vacaciones, la correspondencia de Mme. de Sevigné con su hija y sus amigos, la de Mary Wortley Montagu desde Turquía –a donde acompañó a su marido embajador y cuyas descripciones son testimonio de la vida y costumbres de ese país a comienzos del siglo XVIII<sup>412</sup>–, la de Karen Blixen desde África, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, la *Carta de Jamaica* de Bolívar, las de Juan Valera en sus diversos viajes. Y entre muchas otras, la correspondencia de Flaubert desde su viaje a Oriente que, curiosamente, según explica Lola Bermúdez, constituye el verdadero relato de su viaje, mucho más que su diario del mismo, entre otras cosas porque el francés detestaba el género de los libros de viajes, y fue más bien en sus cartas a su madre y a su amigo Louis Bouilhet donde describió con toda vivacidad las incidencias del recorrido, mientras que su diario es más bien un laboratorio de escritura, apuntes, notas sueltas, una relación de recuerdos eróticos, apuntes a veces de turista y a veces de erudito, “una escritura del tránsito, del movimiento, apresurada, viajera”. Más que un libro de viaje, uno en el que anidan un sinnúmero de cuestiones relativas todas ellas al oficio de escribir (Bermúdez, 2010: 13-16).

Según explica Mirella Morotia, a partir del siglo XVIII la carta comienza a perder su función original. Deja de ser una elección natural de comunicación de los

---

<sup>412</sup> Las descripciones de Lady Montagu sobre Turquía, y especialmente sobre el Harén, suponen un hito en el conocimiento del serrallo para los occidentales europeos. El ser mujer le da acceso al mundo femenino de las mujeres del sultán, que ningún europeo hasta entonces había podido conocer. Y ella, como testigo visual, se ríe y critica en su correspondencia a aquellos autores que hasta entonces habían teorizado sobre ese mundo sin conocerlo: “Ahora que conozco un poco sus costumbres [las de los turcos], no puedo menos que admirar la discreción ejemplar o la estupidez extrema de cuantos autores las han descrito”. Las relaciones de viaje a Constantinopla muestran tan sólo el aplomo e ignorancia de quienes las redactaron: “Están, en general, tan lejos de la verdad, tan llenas de disparates, que me divierten mucho. Nunca se privan de narrar la condición de las mujeres, a quienes sin la menor duda ningún autor ha podido ver, ni de hablar como expertos del carácter de los hombres, en cuya sociedad no han sido admitidos” (Goytisolo, 1989: 33).



autores para convertirse en *el procedimiento retórico más explotado*, debido, básicamente, a la demanda del público:

La amplia difusión que adquirió la forma epistolar en ese momento se debe a que confiere a la materia narrativa mayor sensación de inmediatez y, por tanto, de credibilidad ante los lectores gracias a la coincidencia del tiempo de la observación con el de la escritura. Bajo este punto de vista, el elemento principal de la carta es la línea superior de la página, en la que se dicen de forma expresa el lugar y la fecha en los que, presumiblemente, se está escribiendo, pues es en esa línea donde el autor crea la ilusión de veracidad (Morotia, 2006: 201).

De este modo, la carta será "la formalización canónica de la literatura de viajes en las literaturas de los siglos XVIII y XIX" (Romero Tobar, op.cit: 131).

En efecto, la carta es un soporte que, al venir de la mano del autor y al ser de destinatario privado, implica de primera mano una credibilidad casi absoluta. La carta es el medio por medio del cual el viajero solventa esa interrupción de la convivencia que genera el viaje, para mantener el contacto con los suyos. Es una forma de eliminar momentáneamente la distancia y narrar el viaje simultáneamente al recorrido. La carta, como una de las formas en las que se presenta el relato de viaje, incluso puede convertirse en un retrato de la propia sociedad desde la perspectiva lejana, como sucede con las cartas de los poetas del 27 en el exilio (Bou, 1996: 14).

Pero aún así, de nuevo, este soporte verosímil puede estar manipulado. Como explica Lodge, una carta ficticia es indistinguible de una carta real (1999: 47), y ahí entra a jugar una doble constitución, por un lado de carácter privado y por otro, público. La carta es, como las memorias, los diarios y la autobiografía, un género en el que predomina el «yo». En ella entra lo personal y lo literario, lo íntimo pero también lo público. Por eso la carta puede funcionar, a pesar de su inmediatez y de la supuesta subjetividad espontánea, como una suerte de escritura novelada, que gira sobre la visión del autor de sí mismo, del momento que vive y de su corresponsal (Bou, *ibídem*). Además, el viajero por lo general es consciente de su narratario y sus expectativas<sup>413</sup>. Incluso, cuando los temas que trata la carta son de naturaleza pública o quien la escribe es un personaje de interés general –como la *Carta de Jamaica* de Bolívar sobre la independencia de Venezuela–, el autor redacta su correspondencia sopesando los argumentos, cuidando el estilo y teniendo presente que lo más probable es que llegue a una audiencia más amplia.

---

<sup>413</sup> Vid. Supra. Capítulo 3.3.4: *La importancia del narratario*.



Es también el caso de las *Cartas Edificantes* de los jesuitas en misiones de evangelización entre los siglos XVI y XVIII. Como explica Francisco Palomo, aunque las cartas estaban escritas para ser recibidas por los superiores y otros miembros de la Compañía de Jesús, y su propósito era servir de modelo en la difusión de la acción apostólica y llevar y traer noticias de naturaleza edificante, lo cierto que éstas también fueron un instrumento de propaganda para la imagen del instituto ignaciano, además de fuente de información útil y didáctica:

Este tipo de cartas, lejos de cualquier «inocencia» retórica, [...] mediante el recurso a estrategias narrativas determinadas, buscaban una particular eficacia comunicativa, tratando así de orientar o guiar, a través del escrito, la conducta e impresiones de quienes leían u oían este tipo de textos epistolares y, en especial, aquellos destinados a la edificación [usando] determinados modelos narrativos próximos de una tradición como la del *exemplum* medieval, que continuaría siendo cultivada en los escritos de naturaleza didáctica y moral de los siglos XVI y XVII (Palomo, 2005: 57-60).

Las cartas de los jesuitas terminaron editándose para el público en general, alcanzaron cerca de treinta y cuatro ediciones y fueron una vía de evangelización y moralización en Europa en todo el siglo XVIII. De este modo la carta, soporte de verdad, tampoco es inocente, y puede ser medio de tergiversaciones verosímiles.

Fue asimismo ese el caso de la correspondencia del poeta Lord Byron, por citar otro ejemplo. En sus cartas, aparentemente privadas, el viajero creaba un personaje de sí mismo. Su narratario no era tanto el destinatario como la sociedad londinense, en la que el poeta era célebre y de que la sufría un exilio voluntario, tras escándalos personales –incluso de incesto– que convirtieron en insoportable su vida en la ciudad:

Se da como seguro que Byron era consciente de que sus cartas iban a ser leídas por más personas que el destinatario que figuraba en cada caso. Éste es uno de los argumentos básicos para defender la idea de que Byron en sus cartas construía un personaje que ayudaba a que sus obras se vendieran con más facilidad. Sin embargo, muchas de sus cartas parecen sinceras e íntimas. ¿Por qué debemos pensar que Byron sabía que sus cartas iban a ser leídas por aquella sociedad que él tanto odiaba? Todo parece indicar que Byron sí sabía que lo que escribía iba a tener una publicidad que, deseada o no por él, no podía evitar. Desde antes de su salida de Inglaterra, Byron sabía que su figura despertaba expectación en las aburridas tertulias inglesas; por tanto, no es de extrañar que, un «personaje satánico» errante por Europa fuera célebre en todo Londres y la alta sociedad esperara sus cartas tanto o más que sus poesías (Encabo Fernández, 2009: 162).



Es cierto que el poeta y viajero era un hombre excéntrico y muy célebre. La escritora Mary Shelley se maravilló en una ocasión del modo en que Byron vivía en Venecia: "El hogar de Byron consta, aparte de los sirvientes (13), de diez caballos, ocho perros enormes, tres monos, cinco gatos, un águila, un cuervo y un halcón; y todos ellos, excepto los caballos, se pasean por la casa, donde cada dos por tres resuena el ruido de sus peleas... en las escalinatas acabo de encontrarme con cinco pavos reales, dos gallinas, una grulla egipcia" (ibíd: 160). Su fama, alcurnia y el pasado escandaloso en su Londres natal despertaron el interés de esa sociedad por sus noticias, que venían en forma de cartas. Tanto que parte de su correspondencia iba encabezada con la advertencia de "esta carta es privada", pero aún así, en éstas, los investigadores han encontrado manipulaciones de la realidad por parte del poeta. Lo privado, desde luego, tampoco es antídoto contra la invención.

Todo esto hace evidente que incluso en un medio como el epistolar, en el que el autor aparentemente no tendría intenciones de mentir a su corresponsal familiar, amigo o conocido, es el propio soporte el que funciona como garantía de verosimilitud. Como explica Claudio Guillén: "es evidente que la ficcionalización del espacio de la carta ha de conseguir la aprobación del lector real" (cit. en Encabo, ibíd: 161). Esto significa que sin que el lector dé su conformidad a la carta, que es en sí misma un texto de viaje, no queda completado el relato, y será este receptor el que lo calificará o no como mentiroso. Se da, según Guillén, un «doble pacto epistolar», que aquí entendemos como un *pacto informativo, de credibilidad*:

La carta, como medio expresivo, lleva implícito el concepto de auto-narración, por el cual el individuo puede construir una imagen de sí mismo que coincida o no con «la realidad», y este proceso de construcción puede darse de manera consciente (cuando el autor de la carta desea potenciar una imagen de sí mismo) o inconsciente (cit. en Encabo, ibídem).

En el caso de Byron, hemos dicho, era algo premeditado. Sus cartas venecianas, comparadas unas con otras, entre destinatarios y a la luz de su biografía, plantean serias contradicciones y por tanto dudas a los investigadores que coinciden en relativizar la información que el autor presenta en ellas (ibídem). El autor, en sus cartas, se vuelve personaje.

Otro caso célebre es el de las famosas cartas de Cristóbal Colón a los reyes de Castilla, que como contábamos en el repaso histórico, todo el tiempo aludían a las de riquezas y el oro americano, aun cuando el almirante no lo había encontrado.



Como explica Todorov, era necesario que los indicios de la presencia del oro se multiplicasen en cada carta porque el oro era, en cierta forma, el señuelo para que los reyes aceptaran seguir financiando sus expediciones (1987: 19).

Y así como la guía y la carta son soportes verosímiles pero al mismo tiempo susceptibles de ser vehículos de información manipulada, sucede igual con el diario, los cuadernos de notas –o *carnets*– y el itinerario. El diario ha sido, entre los demás, uno de los formatos por excelencia para los relatos de viaje. Montaigne hace parte de la tradición con las anotaciones de su diario de viaje por Italia en 1580, también Goethe, Henry Fielding, Sterne o Cristóbal Colón, una estela que siguieron todos los hombres del mar de la primera y la segunda era de los descubrimientos. Los marineros utilizaron este formato casi más que cualquier otro. Diarios han escrito también los científicos, embajadores, naturalistas, militares, antropólogos, periodistas, y viajeros de todo tipo, y suelen estar compuestos de reflexiones intimistas, descripciones de lo que el viajero ve, le repele o maravilla, los lugares, gentes y costumbres del sitio que visita, apuntes sueltos, laboratorio de escritura, impresiones y «cotidianidades» del itinerario.

El diario es también, en principio, un soporte verosímil e informativo. Como ha demostrado López Estrada (1984: 134-135), la estructura del itinerario, con su minuciosa mención de la fecha y a veces hasta de la hora, es un recurso con el que el escritor va dejando constancia de su viaje, cuando no tiene nada interesante que contar. “Las fechas son simples constancias del progreso del viaje [...] se trata de una clara función informativa que no se presta a ningún equivoco” (Carrizo, op.cit: 51). En definitiva, el diario es en sí mismo un recurso de verosimilitud porque se remite y se estructura en torno al tiempo, y el tiempo es la medida más universal que existe, como dice Pedro Sorela en sus clases de redacción.

Víctor De Litto, stendhalista italiano, también se refiere al diario como soporte informativo y verosímil:

El diario no sólo ofrece una garantía de espontaneidad y autenticidad, sino que también otorga al autor una serie de libertades, concretamente, la de escribir por medio de alusiones rápidas, consignar impresiones sin verse obligado a desarrollarlas, abandonar una idea recién esbozada y volver posteriormente sobre ella sin temor a repetirse o contradecirse, puesto que, por definición, el diario refleja el humor del momento, fruto de mil motivaciones contingentes. El diario de viaje, además, tiene la ventaja de reflejar lo cotidiano, lo inmediato (...) relatar lo que



se acaba de hacer o de ver implica necesariamente la intervención del yo, que sin dejar de hablar de sí mismo, emite juicios de valor (cit. en Bravo, 2006: 195).

El escritor, cuando regresa y se sienta a escribir su obra, se remite a sus diarios para revivir "la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación" (Pitol, 2002: 11). También a sus cuadernos –que no son necesariamente cronológicos y en los que el escritor se aparta del punto de vista de su «yo» para consignar la reflexión rápida de un momento, lo que no impide que su estado de ánimo aparezca reflejado en esas anotaciones (Castellani, 2006: 364). Esos cuadernos son, según Nooteboom,

Pensamientos *in statu nascendi*, fragmentos de reflexiones que se adelantan las unas a las otras, asociaciones, inscripciones, formulaciones instantáneas, ideas, descripciones, en ocasiones escritas con tanta premura o en condiciones tan arduas (barcos, trenes) que resultan ilegibles o confusas. Sólo una mínima parte de todas esas notas va a parar a los relatos, aunque todo lo demás sea también imprescindible para la escritura (2002: 191).

Pero ese formato, con su garantía de espontaneidad y credibilidad, y en tanto que verosímil, puede ser igualmente vehículo de desinformación y fuente de manipulaciones. Quizá por eso Sainte-Beuve decía que todos los resúmenes de viajes son siempre incompletos y falsos porque "en la distancia todo se olvida y se idealiza, quedan los puntos más brillantes. Y luego, si quieres en forma involuntaria, se disimula, entra en juego el amor propio" (cit. Brilli, op.cit: 79). También lo explica Eugenia Popeanga:

El diario de viaje, cuyo autor es un verdadero escritor, emerge del discurso autobiográfico para forjar un discurso literario, reconocible por su estilo, por el manejo del utillaje retórico (desde la descripción hasta la creación del «clímax» de la aventura), así como por la inserción de pequeños relatos cercanos a la ficción [...] Inevitablemente la objetividad de un observador (explorador, geógrafo, comerciante) se tiñe de una subjetividad polifónica, al interpretar el autor, en muchas ocasiones, las voces de «el otro» (op.cit: 342).

Es el caso por ejemplo de Stendhal, autor de la guía de viaje literaria que hemos mencionado antes, *Paseos por Roma*, quien asegura en los prolegómenos de su texto: "todas las anécdotas son verdaderas; por lo menos así las considera el autor. Habrá errores, sin duda, pero nunca con la tentación de engañar, de adular, de denigrar. Diré la verdad. En los tiempos que corren esto no constituye un compromiso pequeño". Y para la veracidad de sus anotaciones indica que "todos los textos fueron escritos en los mismos lugares o por las noches, al regresar de



ellos" (Stendhal, 1968). Como es obvio, haberlas escrito en el lugar de los hechos tampoco es garantía de que las narraciones fueran ciertas, y además es sabido que Stendhal no estaba realmente en Roma como cuenta en sus paseos, ni en las condiciones holgadas en las que decía estar. Muchas las anécdotas de su libro son falsas –como cuando en una ocasión alude a un encuentro con Lord Byron, por ejemplo– y el diario es más bien un collage de anotaciones, sobras de viajes anteriores, recuerdos y bibliografía. Además, median cerca de diez años entre la escritura y su publicación, un tiempo en el que el escritor completa sus sensaciones con datos, glosas, fotografías y notas a pie de página.

Del deseo de movimiento nace un viaje, de la vuelta a la tranquilidad del despacho nace el libro, dice Morotia (op.cit: 200). Por eso, si *in situ* el autor puede manipular una anécdota que le sucede durante el día, más cuando el ejercicio de edición es posterior, como suele ocurrir en la mayoría de los casos. Como explica Albuquerque, "la simultaneidad total entre experiencia de viaje y escritura es infrecuente, pues el proceso de reelaboración de los datos por parte del viajero requiere al menos una pausa para plasmar literariamente lo que se quiere transmitir" (op.cit: 84). Es precisamente en esa pausa donde se cuele la literaturización de la experiencia, la mentira premeditada, la intertextualidad, el plagio o simplemente las inclemencias de la memoria.

El viaje y la escritura siguen, necesariamente, ese orden consecutivo. No hay escritura sin viaje previo, ni experiencia de viaje (entiéndase bien) si posteriormente no se relata. Primero el viaje, luego la escritura. En este sentido, la categoría tiempo constituye un componente importante. La situación de viaje es, generalmente, diferente respecto de la situación de escritura (Albuquerque, *ibidem*).

El relato de viaje es una escritura retrospectiva, como dice Beatriz Colombi –"no se escribe simultáneamente a que se viaja (sic)" (2006: 28)–, y la vivencia se proyecta, muy a menudo, "en el relato posterior de la experiencia, ya sea desde la oralidad, ya desde la imagen capturada, ya desde el texto narrativo en todas sus formas" (Rubio, 2006: 243).

El viajero cree, al final de un viaje, que las aventuras que se han vivido no se le olvidarán durante el resto de la vida, pero eso en absoluto es así, como dijera Francis Galton (cit. en Brilli, op.cit: 427). Por eso el tiempo que transcurre entre el viaje y la escritura evidentemente tiene injerencia en el relato, en esa reconstrucción que el viajero hace de una trama compuesta por escenas fragmentarias, recuerdos,



apuntes sueltos. El viaje se recuerda como se evoca dolor, como un incidente, pero nunca las sensaciones exactas, decía Gellhorn (2011: 138). También Kapuscinski:

Las personas recuerdan aquello que quieren recordar y no aquello que ha sucedido. El individuo tiñe del color que más le conviene y prepara en su crisol particular su propia mezcla. De ahí que sea imposible desentrañar el pasado tal como realmente fue; sólo podemos acceder a sus muchas variantes, a versiones más o menos verosímiles o que mejor se ajusten a nuestras expectativas. El pasado no existe. Sólo existen sus infinitas interpretaciones (op.cit: 294-295).

Esto para decir que el diario de un viajero, editado a posteriori, nunca es prístino. Por ejemplo Stendhal, hemos dicho, tardó diez años en publicar su diario-guía de Roma y Goethe más de cuarenta para sus viajes italianos. Con lo cual también es posible que el recuerdo falseara la información de estos viajeros sobre sus desplazamientos, y que sus escritos estuvieran distorsionados por "el prisma polvoriento del recuerdo", como llamó a la memoria Lawrence Durrell (2007: 236).

Y aunque se produce el caso del autor que alega que no tenía ninguna intención de publicar sus anotaciones sobre el terreno –como Nerval o Chateaubriand de sus viajes a Oriente– eso nunca es del todo cierto, porque un escritor profesional tiene en su cabeza la certeza o por lo menos la conciencia de la alta probabilidad de que esos diarios salgan al público. Como Explica Villar Dégano: "un autor, que aunque tenga, como es más que posible, la experiencia de los viajes reales o una buena información sobre los mismos, escribe en su gabinete y conoce la tradición de los usos poéticos y retóricos, que acabara plasmando con mayor o menor fortuna en su obra" (1995: 16). Y el primero de esos recursos retóricos es precisamente el soporte que elige para su escritura.

La forma de diario, en su verosimilitud, fue la que permitió también a Defoe hacer creíbles sus mentiras durante tanto tiempo, al declararse un simple transcriptor de los diarios de Robinson, del Capitán Jack o de Robert Drury. Y es precisamente esa media verdad que es el diario la que permite la construcción de biografías imaginarias que pasan por ciertas durante años, incluso siglos<sup>414</sup>.

Entre 1600 y 1800, los libros de historia se escribían basados principalmente en los diarios de sus protagonistas, como fue el caso del descubrimiento de América, donde la *Historia de las Indias* que escribieron personajes como Pedro Mártir,

---

<sup>414</sup> Para ejemplos de biografías imaginarias Vid. *Infra*. p. 533.



Bartolomé de las Casas o Gonzalo Fernández de Oviedo tuvo como fuente principal el diario de Colón y su correspondencia. Pero lo cierto es que de todos los cuadernos de notas y diarios que se han publicado en todos los tiempos, prácticamente ninguno que se haya publicado en vida del autor ha sido un diario prístino y éstos, igual que las cartas de viajeros, también eran ampliamente editados o manipulados antes de su publicación (Adams, 1983: 280).

Incluso entre los itinerarios, anotaciones y diarios escritos por distintos integrantes de una misma expedición, aparecen múltiples versiones de una misma realidad, algo que sucedió constantemente en la era de los descubrimientos. Cook, Pigafetta, Bougainville, Dampier, Anson, Chaplain, Francis Drake o incluso Vasco da Gama (del que sólo existe una copia manuscrita anónima que fue la inspiración de Luís de Camões para sus *Os Lusíadas*), todos ellos escribieron diarios a bordo en sus viajes oceánicos y de exploración. Pero no sólo escribía el Capitán: también los oficiales, astrónomos, botánicos, capellanes, pintores y otros marineros a bordo. Tanto que el Almirantazgo Británico siguió la práctica de confiscar todos los diarios escritos en las expediciones financiadas por la Corona, con el fin de producir una sola versión oficial de cada viaje, editando cuidadosamente todos los cuadernos de notas disponibles. Pero la norma era constantemente burlada por la tripulación, que incluso escribía en los márgenes de la biblia para evitar que sus anotaciones fueran incautadas. Fue así como por ejemplo de la circunvalación del *Centurión*, el navío de George Anson, se produjeron ocho versiones diferentes escritas cada una por diferentes hombres que viajaban en el mismo barco<sup>415</sup> (Adams, 1980: 42).

De la manipulación no se salvaban ni siquiera las versiones oficiales que pretendía el Almirantazgo, que eran literaturizadas o tergiversadas por el autor-editor de los diarios de los marineros. Es el caso de John Hawkesworth, el escritor inglés del siglo XVIII que mencionábamos en el repaso histórico, a quien se le

---

<sup>415</sup> Que se produzcan versiones diferentes de una misma realidad no implica necesariamente una mentira, sino una cuestión de interpretación. Vale recordar un pasaje del Quijote que ilustra lo que queremos decir: “-¿Cómo me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso? -dijo don Quijote-. Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro? -Lo que yo veo y columbro -respondió Sancho- no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbre (I, XXI: 294).

Eso lo que significa es que lo que ve uno y otro viajero siempre es diferente. Hay unos que, como Sancho, solo percibe “el sentido literal de lo que ve”, mientras que otros, como Don Quijote, “captan el sentido alegórico o espiritual” de la realidad. (Carmona Fernández, 2006: 79). Y nos interesa esto particularmente porque alude a la información parcial del relato viajero.



encargó la tarea de editar los papeles del Capitán James Cook y reconstruir la relación de su viaje de no menos de once fuentes distintas, pero el resultado fue descalificado por el propio Cook y se le acusó de introducir todo tipo de datos falsos, exóticos e inexactos sobre las tierras y los mares del Sur.

Y cuando no es el autor el que publica su diario, sino un tercero, nunca se puede estar seguro de la fidelidad del relato con la experiencia vivida por el protagonista, puesto que se trata de una «escritura suplente», como la define Wolfzettel (2005: 22). Un ejemplo es el diario del pirata Francis Drake, cuyo relato fue publicado por su sobrino, quien se sabe que se valió no tanto de las anotaciones del corsario como de las de Francis Fletcher, capellán del barco de su tío. Hizo lo mismo el hermano de Henry Fielding, al publicar el *Diario de un viaje a Lisboa* (Adams, ibídem). Pasa igual cuando ese tercero escribe a dictado del protagonista: es famoso el caso de Rustichello, que fue probablemente quien pobló de maravillas el texto de Marco Polo. Al dictado también se escribieron la *rihla* de Ibn Batutta, el diario de Montaigne en Italia y el relato de Cabeza de Vaca en Norteamérica, escrito por su secretario Pedro Hernández. Como dice Richard, el autor del relato también se interpone entre el viajero, el viaje y el texto que luego recibimos (op.cit: 38).

Y es importante decir que esta práctica de reescritura de diarios y anotaciones por terceros fue la que popularizó el uso de la tercera persona en el texto de viaje, un recurso que había inaugurado Jenofonte en su *Anábasis* y seguido Julio César en *La guerra de las Galias*. Porque el uso de la tercera persona también es un recurso de verosimilitud que intenta demostrar objetividad y perspectiva frente los hechos, erradicando, en teoría, el factor de subjetividad del autor cuando es protagonista, ya que genera una visión aparentemente distante. (Esta práctica fue también muy usada en la segunda era de los descubrimientos, cuando en los relatos de viaje se combinaba la primera persona del singular –que reforzaba el componente testimonial– y con la primera del plural –que convertía la experiencia privada en un testimonio público–” (Pimentel, 2003: 59).

Sea como fuere, el trabajo de edición de diarios y notas de los viajeros –como el de Hawkesworth– es, por otra parte, un ejercicio periodístico, de compilación, traducción y contraste de las fuentes disponibles para reconstruir un determinado viaje. Y su resultado es una pieza evidentemente informativa, aunque el autor se permita juegos de estilo o la literaturización de algunos episodios.



Pero aparte el diario, el cuaderno de notas, la carta y la guía como soportes del libro de viaje, el formato más utilizado en el género es la narración, el *relato*, que puede contener fragmentos o extractos de esas otras formas, al ser un soporte muy elástico y abierto: en él cabe cualquier estilo, propuesta o esquema que el autor desee dar a su texto de viaje, prosa, poesía o prosa poética. Como explica Rivas Nieto parafraseando a John Merrill, los libros han sido, desde el comienzo de su existencia, los depositarios del conocimiento más profundo y variado. Los libros son nuestro medio de comunicación más antiguo, con la ventaja adicional de su perdurabilidad en el tiempo (Rivas, op.cit: 58). Los libros suelen ser la fuente de la configuración de las expectativas de un lector frente a una ciudad o cualquier destino, "de tal modo que el libro adquiere una autoridad y un uso mayor incluso que la realidad que describe" (Said, op.cit: 136). Y cuando se oye decir a un viajero que no ha encontrado lo que esperaba en un destino, es precisamente porque la realidad no se suele ajustar exactamente a aquello que los libros describen. De este modo, el libro no sólo aporta conocimiento sino que puede llegar a crear la realidad que describe (Said, ibíd: 137).

El libro ha sido por lo general un soporte con garantías de veracidad. Históricamente el hombre ha tenido un enorme respeto y credibilidad por la palabra escrita, y en su estructura es posible identificar fórmulas de verosimilitud que al mismo tiempo pretenden ser informativas.

Hablamos por ejemplo de su *dispositio*, de la forma en la que se presenta el relato. Hemos dicho que el esquema del viaje responde a la estructura mítica del héroe: *partida - tránsito - desenlace*, y será en ese mismo orden en el que, por lo general, se desarrolle la narración viajera. En términos de retórica clásica podríamos hablar de *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*, con la introducción sistemática de la fórmula del *excursio*, esas digresiones que intercalan, dentro del relato, historias o conocimientos del autor respecto a determinada materia.

Por ello el esquema tradicional de la narración viajera está tan emparentado con el itinerario, una de sus más extendidas fórmulas, que en efecto permite al autor ir desarrollando la sucesión de etapas del camino del héroe-viajero y también, en las paradas, introducir otros recursos verosímiles como la descripción de pueblos y ciudades, los encuentros con otros personajes y las dificultades que van surgiendo en el camino, creando un orden narrativo espacial y temporal coherente:



El itinerario es el elemento estructural básico, en torno al que se organiza el relato. El interés narrativo del itinerario no es homogéneo y, por ello, junto a largos tramos del recorrido que apenas merecen unas líneas en la crónica, cabe identificar "puntos fuertes" del itinerario que polarizan el interés informativo; son estos los hitos que determinan la división del itinerario en etapas, tales como determinadas ciudades y ciertos parajes de especial significación (Forneas, op.cit: 225).

Esa *dispositio* tiene que ver también con la sucesión cronológica de los hechos que, como hemos dicho, es la fórmula tradicional del texto de viaje en tanto que crónica. Como dice Pérez Priego, cuanto más fiel es este orden cronológico a la realidad histórica, más se aproximará a la crónica. Cuanto más se distancie, mas cerca estará de la novela (1984: 223-224). Por eso, como fórmula de verosimilitud, el relato de viaje se suele ajustar al itinerario, argumentando su fidelidad a la realidad y a la historia.

Los títulos de los libros de viaje son otro recurso de verosimilitud llamativo en este sentido. No es casual que el narrador-viajero suela incluir, en el título, la palabra «Historia», o «vida de» o «cartas de», «Memorias», «Diario», «Viajes de», «Paseos»: la *Historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo o la *Historia* de Herodoto; las *Cartas edificantes* de los Jesuitas; *El diario de Robert Drury*, de Defoe, o el *Diario de un naturalista alrededor del mundo* de Darwin, *Los viajes de Gulliver* de Swift, los del Escarmentado de Voltaire; *Paseos por Roma* y *Memorias de un turista* de Stendhal: con esa fórmula los autores quieren lograr la apariencia, las técnicas y la fiabilidad de la historia, además de conseguir la apariencia autobiográfica, el carácter de testigos fidedignos de ella, igual que cuando utilizan en el título el nombre propio de los protagonistas<sup>416</sup> (Adams, op.cit: 89). También lo dice Pimentel:

Los títulos hablan por sí mismos: *A true an impartial account*, *A faithful narrative*, *The narrative of the Honourable*, *An authentic narrative*, *Relation historique*, etc. De hecho los términos más comunes y repetidos entre todos (*voyages*, *description*, *observations*, *relation*, *memoires* y sus equivalentes en otros idiomas remiten a la misma idea de inmediatez, actualidad y fidelidad a los hechos. En inglés la palabra *travels* se vio desplazada por el omnipresente *voyages* o incluso *journey*, que refuerzan el componente testimonial (2003: 64).

Pero esos títulos, que funcionan como paratextos en el sentido que los explicaba Genette, además de recurso de verosimilitud, históricamente han ejercido,

---

<sup>416</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.7: *El viajero como testigo*.



en esa *dispositio* del texto de viaje, una función informativa. Tiene que ver directamente con la extensión de los títulos de los relatos de viaje, que o bien son prolijos en sí mismos o incluyen un subtítulo que hace las veces de información complementaria. Es el caso de los *Travel books*, *manuels de voyager* y *tagebücher* de entre los siglos XVI y XVIII, cuyos títulos aludían directamente al contenido, explicando que se trataba de itinerarios continentales: *Viaje a través de Francia e Italia*, por ejemplo (Brilli, op.cit: 51). También es el caso del *Nuevo viaje a las Indias Orientales* de Francis Leguat, cuyo título original en francés era *Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons, en deux 'îles désertes des Indes orientales : avec la relation des choses les plus remarquables qu'ils ont observées dans l'île Maurice, à Batavia, au Cap de Bon Espérance, dans l'île de Sainte Hélène, et en d'autres endroits de leur route. Le tout enrichi de cartes et de figures*. Y títulos recientes: *Hacia el trono de los dioses: por los caminos y senderos de Afganistán, La India y El Tíbet*, del viajero, periodista y geólogo alemán Herbert Tichy; *Colinas que arden, lagos de fuego: nuevos viajes por África* de Javier Reverte; o, en el periodo del descubrimiento y la conquista de América, el título de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca: *La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaecido en las Indias en la armada donde iba por gobernador de Narváez desde el año del veinte y siete hasta el año treinta y seis que volvió a Sevilla con tres de su compañía*.

Como Explica Joaquín Roy, los títulos desmesuradamente largos, cuya extensión y formato se institucionalizó a lo largo de todo el siglo XVIII, son en realidad *leads* (entradillas) inconscientes que, como en periodismo, destacan los aspectos más importantes de la información, la noticia, e introducen al lector para invitarle a seguir leyendo (Roy, op.cit: 91). Pasa lo mismo con los subtítulos y los ladillos de los capítulos de los libros de viaje desde el Medioevo hasta el siglo XVIII, que incluían una especie de resumen o relación del capítulo, una especie de avance de lo que encontraría el lector en ese apartado.

Un ejemplo ilustrativo, el de uno de los capítulos de *Los viajes de Gulliver*:

Capítulo IV: El autor abandona Laputa, es conducido a Balnibarbi y llega a la metrópolis. Descripción de la metrópolis y la región anexa. El autor es acogido hospitalariamente por un gran caballero. Su conversación con dicho caballero (Swift, 1999: 160).



Otro ejemplo, el de la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas:

Capítulo I. En este capítulo se toca la creación del cielo y de la tierra –Cómo Dios a creó, con todas sus criaturas inferiores, al señorío del hombre. –Cómo este señorío se amenguó por el pecado. –El discurso que tuvieron los hombres para derramar por las tierras... (1875: 34).

También utilizan esta fórmula Marco Polo y Cervantes:

Capítulo XIV: De cómo los hermanos fueron a donde el Gran Khan / De cómo el Gran Khan envió a los dos hermanos ante el papa como embajadores / de cómo el Khan entregó a los dos hermanos una tabla de oro (Marco Polo, 2010: 96).

Capítulo I: Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha / Capítulo II: Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote (Cervantes, 2010: 113).

Cuando no hay un título kilométrico o un subtítulo explicativo del capítulo, esa función informática la ejercen las primeras líneas o páginas del texto, en el *exordio* donde el viajero busca captar la atención de su receptor. Es allí donde el escritor de viajes sitúa el contexto de su viaje, expone sus motivaciones y alude brevemente a lo que ese recorrido ha supuesto o supondrá (dependiendo del tiempo narrativo en el que esté escrito el relato). Es un llamado a la curiosidad del lector, una invitación al asombro y a que, con él, emprenda ese recorrido. Roy alude a Colón como ejemplo en este sentido:

Colón, como reportero, describe el paisaje [...] El periodismo básico se destaca desde las líneas de su diario: "*Partimos viernes 3 día de agosto de 1492 de la barra de Saltes a las ocho horas. Anduvimos con fuerte virazón hasta el poner del sol hacia el Sur sesenta millas, que son quince leguas; después del Sudeste y al Sur cuarta del Sureste que era el camino para Las Canarias*". Nada hay de superfluo allí: están todos los datos necesarios para que el lector pueda ubicarlos en cualquier momento. Pero si el periodismo informativo se destaca en el *Diario*, algunas técnicas de lo que más tarde se llamará «encabezamiento» o *lead*, sobre todo en los reportajes en profundidad, sobresalen en la Carta de presentación. Allí Colón considera necesario construir el escenario cronológico, para ubicar al lector en el lugar preciso y obligarle a seguir leyendo (Roy, *ibíd*: 83).

Pero además de los títulos, subtítulos y orden de la información en el libro de viaje, es necesario preguntarse, en términos informativos, cómo el escritor responde esas preguntas que en la teoría del periodismo se consideran indispensables a desarrollar en cualquier pieza de información. Nos referimos a las llamadas «cinco w» o cinco preguntas: *qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué*. ¿Qué cuenta el autor de viajes en primer término? ¿Cómo distribuye la información? ¿A qué le da prioridad? ¿A qué equivalen esas preguntas en el texto de viaje?



### 3.3.2.2 Las cinco preguntas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué

Teniendo en cuenta las etapas del viaje del héroe que marcan el esquema narrativo del relato de cualquier tipo –y especialmente el de viaje–, si tuviéramos que asemejar su estructura a la pirámide invertida del periodismo –esa en la que lo importante está al comienzo y lo secundario va quedando para el final–, aquí podríamos hablar de un rombo, donde el grueso del relato no es que esté en el centro, sino en el tránsito. La información está donde el viajero adquiere la experiencia, en el movimiento y en los accidentes del recorrido. Las motivaciones del viaje se cuentan al principio, sí, pero los prolegómenos no tienen tanta importancia, como tampoco suele tenerla el regreso, que por lo general no se relata –lo cual es llamativo teniendo en cuenta que en la *Odisea* y en los *nostoi* griegos está el antecedente principal de este género narrativo–.

Y si hemos dicho que el texto de viaje es información, necesariamente hay que preguntarse por esas preguntas que se ocupa de resolver todo texto de este tipo, esas que en el viejo latín equivalían al *quis, quid, ubi, quitus auxilium, cur, quomodo, quano*, y que ahora se conocen por su primera letra en inglés, la W –*what, when, where, why, who*–: qué, quién, cuándo, dónde y por qué, además del *how*, el cómo.

Es sabido que los textos periodísticos, en general, se dividen en tres grupos básicos: los narrativos, los descriptivos y los argumentativos. Esta división se realiza en función de esas preguntas a las que deben responder los textos periodísticos. Así, como explica Juan Carlos Gil:

Los géneros narrativos predominarán las respuestas a las preguntas del *qué* ha sucedido, *quién* ha sido el protagonista y *cuándo* ha ocurrido; en los géneros descriptivos las respuestas serán a *qué* ha sucedido, *quién* ha sido el protagonista y *dónde* ha ocurrido; y finalmente en los argumentativos las respuestas principales serán el *porqué* ha sucedido y *cómo* ha ocurrido (Gil, 2004: 34).

Sabemos además que esas fórmulas se mezclan, no son cerradas, y es posible encontrar textos o bien descriptivo-explicativos o textos narrativo-explicativos o descriptivo-narrativos. Así, en un artículo noticioso importa el *qué*, en un ensayo importa el *cómo* y en un editorial de prensa importa el *por qué*. En el texto de viaje no es sencillo determinar cuál de esos elementos tiene mayor jerarquía, aparte de que en todo ello se mezcla la función poética que ya hemos mencionado, donde el



cuidado del lenguaje y otras características elevan estos textos a la categoría de la literatura.

Pero para poder comprender a cuál de esas preguntas está enfocado el texto de viaje es necesario analizar a qué equivalen cada una de ellas. En primer lugar está el «qué», qué ha sucedido. Creemos que en el texto de viaje esa pregunta equivale al viaje como tal, a la experiencia que obtiene el viajero. El viaje es la noticia: una hazaña, búsqueda, descubrimiento, un saber aprendido. Es el viaje de Colón en el que descubre América, el de Marco Polo a las tierras del Gran Kahn, el de Armstrong a la luna, el de Ulises regresando a Ítaca, el de los soldados de Alejandro Magno expandiendo el mundo. Ese hecho es real, trascendental, noticiable y digno de ser contado.

El «quién» en el relato de viaje supone incluso una obviedad decirlo. El protagonista del viaje no es otro que el viajero: es el ojo que ve, la pluma que describe, el testigo que informa, el espectador que contempla, la subjetividad por la que pasa la experiencia del viaje. No hay viaje sin viajero, ni hay relato sin su escritura. Él es el eje que articula el discurso, el referente de objetividad y coherencia. O también el embustero, el impostor y mentiroso. De su experiencia surge el texto de viaje, aunque no sea él en primera persona quien lo cuente.

El «cómo», por su parte, equivale a la manera en la que ese viaje ha transcurrido. Es el conjunto de «acontecimientos» que tienen lugar durante el recorrido, los accidentes del camino: Son esos hechos puntuales que informan de la experiencia del viajero, los que el autor transforma en reflexión, en digresión, en saber, en noticia. Marlow, el marinero de Conrad río Congo arriba, pasa no pocos trabajos antes de encontrar a Kurtz en el corazón de las tinieblas; Flaubert visita burdeles y monumentos en su viaje a Egipto; muchas son las tormentas, bonanzas y huracanes a las que se enfrenta la tripulación del *Pequod*, a cargo del Capitán Ahab, hasta encontrar a Moby Dick, la gran ballena blanca; Stanley recorre ríos y poblados africanos antes de encontrar al Doctor Livingstone en Ujiji...

Todas esas peripecias hacen parte del «cómo» en la escritura del viaje. Y es por eso que esta escritura tiene un carácter informativo, en tanto que la información que transmite se deriva de la experiencia y del conocimiento. De ahí también que esté llena de impresiones y reflexiones, anécdotas de toda índole, informaciones prácticas, datos eruditos y hasta interpretaciones sociológicas. Lo importante es el



hecho del viaje y sus accidentes, más allá de cómo lo comunique o del resultado de la peripecia. La experiencia está por encima del itinerario. Como se ha dicho muchas veces, lo que importa del viaje es el camino. Lo sugiere Saint-Exupéry: Si el viajero que franquea la montaña en dirección a una estrella se deja absorber demasiado por los problemas de la escalada, se arriesga a olvidar la estrella que le guía. Si sólo actúa por actuar, no irá a ningún sitio" (2000b: 215). También lo dice Conrad: "cuando hay que prestar atención a los meros accidentes de la superficie, la realidad -la realidad, os digo- se desvanece" (2002: 69).

Y ¿por qué ha ocurrido? El «por qué» en los textos de viaje da cuenta de las motivaciones del viajero para emprender el desplazamiento. Suelen expresarse al comienzo del texto, antes de la partida, cuando el autor-viajero-narrador todavía no está en posesión de la experiencia sino apenas de las razones para salir al camino. Es la búsqueda, el viaje por placer, instrucción, necesidad u obligación, motivaciones a las que aludíamos en el marco teórico<sup>417</sup>. Son los deseos de los conquistadores de encontrar *El Dorado*, la Atlántida, las minas del Rey Salomón o los palacios de oro y piedras preciosas de los que hablaba Marco Polo; son los viajeros del Siglo de las Luces en busca del conocimiento en el libro de la naturaleza; los románticos a la búsqueda de lo exótico, de Oriente y la belleza; o simplemente la fuga, el viaje por el viaje, la aventura; o encontrar el vellocino de oro, el leopardo de las nieves, el Yeti, al Capitán Grant, Livingstone perdido en África o Kurtz en *El corazón de las tinieblas*.

El «cuándo» tiene que ver tanto con la duración del periplo como con el contexto del viaje, la época en la que se desarrolla y el tiempo que transcurre entre la partida y el regreso. No es un aspecto al que suele dársele mayor trascendencia en este tipo de textos, y su influencia recae sobre el autor: la época marca el carácter de la escritura del viaje, como vimos en el repaso histórico, pero dentro de la narración como tal el tiempo no es un factor decisivo<sup>418</sup>.

Por último está el «dónde», el lugar donde sucede el viaje. Y ese lugar no es solamente el destino, sino todos esos sitios que el viajero describe en su recorrido. El dónde es el escenario de la búsqueda y descubrimiento de la alteridad, de lo nuevo y lo foráneo, donde el viajero se revela como extranjero y procura traducir, testificar, relatar o incluso reducir a marcos cercanos y conocidos aquella novedad con la que

<sup>417</sup> Vid. Supra. Capítulo 2.2.3: *Motivaciones del viajero*.

<sup>418</sup> Vid. Infra. Capítulo 3.3.5: *La actualidad en el relato de viaje*.



se encuentra. Es la India de Naipaul, la Arabia de Laurence, el África Negra de los exploradores, las colinas de Nong de Karen Blixen, el Corfú o la Alejandría de Durrell, el Dublín de Joyce, El Congo de Conrad, la Venecia de Thomas Mann, el París de Hemingway, el Mato Grosso de Lévi-Strauss, la Patagonia de Chatwin. El dónde es ese teatro en el que transcurre el espectáculo que el viajero describe. Es el mundo: la escritura de viaje, hemos dicho, tiene por objetivo la composición de un friso para la contemplación del lector, que pinta con todas las herramientas y elementos informativos y narrativos que le son útiles para dar cuenta de lo real: datos, citas, fuentes, notas a pie de página, glosas e informaciones prácticas (todos los elementos referenciales) y también, en tanto que narración, los recursos retóricos y las figuras: la descripción, la hipérbole, la prosopografía, la écfrasis, los diálogos, los retratos, las biografías...

El «dónde», el «qué», el «cómo» y el «quién» son los elementos centrales dentro de la narración de viaje: Viaje, viajero, escenario y recorrido. Si seguimos la explicación de Gil que mencionábamos antes, esto confirma que el texto de viaje es básicamente descriptivo: del viaje y su espectáculo, de sus accidentes y protagonistas, de su escenario y de la alteridad. El relato de viaje se escinde entre la narración literaria y la información documental, sí, entre la verdad y la verosimilitud, pero, en tanto que descriptivo, estamos de nuevo ante la constatación de su carácter informativo, que parte de un hecho real –el viaje– y su objetivo es dar completa cuenta de aquel, aunque el relato de lo que acontece pase por el tamiz subjetivo del escritor. Por eso el autor no es un copista que intenta calcar la realidad<sup>419</sup>, sino que hace uso de la mimesis aristotélica, creando una imagen del mundo tan real como la vida misma. En última instancia, podríamos decir, como ya veíamos en el marco teórico, que casi siempre el texto viajero se acerca a la crónica, y a lo que hoy entendemos por periodismo narrativo.

Todo esto nos remite a otra cualidad que se le suele exigir al mensaje informativo y que merece la pena analizar: la objetividad. ¿Es el narrador de viajes un informador objetivo? Y si no lo es, ¿dónde se origina su credibilidad frente a sus lectores?

---

<sup>419</sup> Es pertinente recordar a Balzac cuando dice que la misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla, porque el artista no es un vil copista, sino un poeta (Balzac, 1831).



### 3.3.3 Objetividad y credibilidad

El conocimiento que proporciona el viajero en su texto es, dice Alburquerque, "bidireccional, es decir, que ilustra tanto sobre la cultura visitada como sobre el bagaje cultural y los prejuicios del que visita" (op.cit: 81). El viajero sabe que maneja un «material empírico»<sup>420</sup>, y que aquello que diga será juzgado por sus lectores como realidad vivida o invención literaria. Beatriz Colombi lo explica de esta manera:

Mientras el discurso histórico debe demostrar su legitimidad frente a una comunidad académica que le reclama rigor científico, el viaje está eximido de tal requisito. Si bien en su origen tuvo también un mandato de verdad y objetividad, luego tal demanda perdió consistencia al separarse de la tutela de los discursos y disciplinas científicas y constituirse como género autónomo, fenómeno que se vuelve aún más relevante cuando ingresa en la esfera estética (2006: 17).

Nieves Soriano, por su parte, lo plantea de acuerdo a la poética aristotélica<sup>421</sup>:

Si el texto referencial para Aristóteles tiene por objeto un acercamiento a lo real, a lo objetivo, y el texto ficticio tiene por objeto lo general, sin tener vínculo o relación alguna con lo real, el escrito de viajes rompe esta dualidad, en la medida en que llega a ser texto ficcional, y sin embargo siempre habla de una realidad externa, o de una supuesta realidad externa, que es el objeto del viaje: costumbres de los habitantes de otras tierras, nuevas especies de plantas y animales, nuevas tierras". En suma, "el propio escrito de viajes es, no un escrito en sí y por sí mismo, sino un instrumento didáctico, en el que ese lector explícito busca el aprender algo, sea sobre una objetividad de la alteridad, o bien sobre la propia subjetividad del autor (Soriano, op.cit: 30 y 33).

La verdad es la del viajero, es él quien ha ido de viaje o quien conoce, fabula o subjetiviza la experiencia que cuenta. Por eso su texto, como explica el profesor Juan Carlos Gil, escapa a los criterios habituales de verdad/falsedad y responde más bien a un criterio vertebrador de coherencia interna (2004: 28). Esto quiere decir que la narración en el relato de viaje no es tanto exacta y objetiva como coherente con la realidad a la que el escritor ha tenido acceso, entre otras cosas porque como toda narración la suya es una construcción discursiva, verosímil no necesariamente en relación a la realidad, sino en relación al propio sistema discursivo al que pertenece

---

<sup>420</sup> La expresión es de Villar Dégano (1995: 24).

<sup>421</sup> Sabemos que el primero en hablar de la teoría de los géneros fue Aristóteles, en la Grecia Clásica del siglo IV a.C., dejando consagradas en su Poética la lírica, la épica y el drama como los géneros principales.



(Barthes, 1994: 154). Y ello responde a la conocida perspectiva de Aristóteles sobre la disposición del argumentos y la construcción de la trama, en la que la verosimilitud no reside tanto en la historia que se cuenta sino en el sistema de valores y el horizonte de expectativas de la sociedad a la que se dirige.

Como explica Borm, la no-ficción que domina el texto de viaje consiste en que los lectores presuponen que el texto que leen es predominantemente no ficción, que ese viaje realmente tuvo lugar y que el autor, el narrador y el protagonista son la misma persona (op.cit: 17). Esto es así porque, como señala Luis Alburquerque:

El libro de viajes no es sólo un libro de información sobre lugares y recorridos [...] el lector de este género acude allí en busca de otra cosa distinta. Sabe que el marco general del relato es verdadero, pero es consciente de que la narración allí contenida no prende sólo del hilo de lo real, sino también del hilo de la imaginación del autor. Lo que principalmente interesa al lector de este tipo de libros es la visión particular del autor por encima del dato concreto, preciso, exacto [...] La clave de este tipo de textos descansa en el concepto de referencialidad. La verdad de estos textos es una verdad que podemos considerar excluyente, es decir, que no abarca el relato completo (Alburquerque, 2006b: 171).

Dicho de otra manera, el autor pacta su propia verdad a partir de su experiencia y la plasma en una escritura que resulta informativa, expresiva y estética. Él es, como decíamos, el eje vertebrador del relato, y su sabiduría adquiere consistencia de verdad, "no como exactitud informativa o ciencia psicológica, sino por la cualidad de hacerse eternamente transmisible" (Turón: op.cit: 3).

Parece una contradicción pero es así: la objetividad del viajero se origina en su propia subjetividad:

Esa objetividad –legitimada a través de los siglos por el lector– se debe más al fenómeno de ser un observador «separado» de su país de origen y al hecho le transitar en movimiento, que a la presunta objetividad de quien ve [...] Será la posición del viajero la que determinará la realidad (literaria) de las regiones y pueblos que atraviesa. Esta exposición será después una mera objetivación subjetiva (Gasquet, o. cit: 55- 56).

Como dijo Cendrars, "el mundo es mi representación [...] Los únicos rastros de la vida que conoceremos –vida del planeta, vida del individuo– son los que surgen en la conciencia en forma de escritura [...] Por eso la escritura no es sueño ni una mentira. Es poesía y, por tanto, creación, acción" (Cendrars, 2004: 364). También lo apuntó Leopardi: "mezquina la vida de aquel viajero que no ve, no oye, no



escucha más que meros objetos, solo esos de los cuales ojos, oídos y el resto de los sentidos reciben de las sensaciones" (cit. en Brillì, op. cit: 13).

Esto quiere decir que el Marruecos de Goytisolo, la India de Naipaul o de Octavio Paz, El Cairo de Maufuz, El Congo de Conrad o la Patagonia de Chatwin no se deben juzgar en términos de descripciones objetivas o por criterios de cierto/falso sino de acuerdo a la relación establecida entre los viajeros y sus lectores. En la honradez que se perciba en su mirada reside su credibilidad frente al receptor. Es el "clima de autenticidad" del que habló Tallmadge (cit. en Colombi, op.cit: 33), es la representación más que la imitación, la mimesis –que aplica tanto a la ficción como a la no ficción– (Schaeffer cit. Borm, 2004: 21); es la narración de lo auténtico a través de "la retórica más auténtica imaginable: la retórica del testimonio", como explica Dan Ringgaard (2010: 108). Es también lo que Jonathan Sell ha denominado *Verdad consensual*, una verdad de un orden distinto a la verdad absoluta e irrefutable con la que se tiende a calibrar la escritura de viaje (Sell, op.cit: 24). Como han explicado teóricos como Giambattista Vicco o George Lakoff, la verdad se adscribe a un sistema cultural y conceptual determinado, y por eso el lector debe abandonar el hábito de la literalidad y más bien preguntarse por qué tipo de verdad es la que el autor viajero pretende transmitir antes de sacar conclusiones apresuradas sobre su veracidad (Sell, ibíd: 16).

Por eso la información transmitida, dependiendo de las épocas, de la moral implícita del viajero y de la cultura, ha ido teniendo distintos grados de credibilidad/objetividad. Como vimos en el repaso histórico, ha habido momentos en los que se ha exigido una mayor fidelidad al viajero que otras (en la actualidad mucho más que en tiempos de Homero, por ejemplo) y los costes de mentir o no hacerlo han tenido mayor o menor consecuencia dependiendo de las sociedades que comparten el narrador y sus lectores. ¿Y si Conrad hubiera mentido sobre lo que vio en El Congo edulcorando la realidad? El viaje es también una actitud moral, y *El corazón de las tinieblas* es un ejemplo. También lo son los libros de Le Clézio sobre los indios Emberás suramericanos, por ejemplo.

Pero pensemos en esto: no han sido pocas las veces en la historia en las que, más allá de la moral, los narradores han añadido elementos fantásticos como una estrategia de seducción para sus futuros lectores, como en el caso de Ctesias, San



Agustín, Luciano, Mandeville, Marco Polo y tantos otros viajeros que hablaron de hombres sin cabeza, con cola de perro, un solo pie o cabeza de perro.

El problema es que sus mentiras estaban avaladas por su «autoridad de viajeros». Eran ellos quienes habían viajado y habían visto (aunque ahora ya sabemos que muchos nunca llegaron a hacerlo). No era la época de los viajes modernos cuando cualquiera podría desmentirles diciendo que en la India no hay ni ha habido nunca hombres con cabeza de animal. Así, la práctica de la invención viajera, de monstruos y geografías, fue una constante hasta finales del siglo XVIII y una de las causas de la desconfianza histórica en los narradores de viaje.

Pero esa fama dio lugar a la pretensión de objetividad, a la ilusión del realismo: el viajero fue quien pretendió ser objetivo mucho antes del periodista (precisamente dice Adams que la tradición de verosimilitud es muy anterior a esta profesión (1983: 34). La práctica consistía en disculparse de antemano ante una posible mentira en el texto, como una forma de curarse en salud. Y si al lector le parecía que aquello que leía no se ajustaba a la verdad, debía disculpar al viajero. Así lo decían los prefacios y las notas del editor, por ejemplo el de Mandeville: "Si digo o no la verdad, y si me equivoco en la descripción, por olvido o por alguna otra causa, pueden rectificarla y corregirla. Porque las cosas que sucedieron por largo tiempo ante la mente y la vista de u hombre pasa pronto al olvido, pues la mente no puede comprender ni retener todo, a causa de la fragilidad humana" (Mandeville, 2001: 58).

Esta práctica, que consideramos un recurso informativo y de verosimilitud, la llamaremos *declaración de intenciones*.

### 3.3.3.1 Declaración de intenciones

Mandeville es un ejemplo de cómo el libro de viajes, por lo general, se presenta como una combinación de conocimiento con imaginación, de descripciones geográficas tomadas de la realidad pero adobadas con los relatos de escritores anteriores. Incluso puede plantearse como una rectificación de los errores que, según un escritor, hayan podido tener lugar en la narración de un hecho o lugar por parte de alguno de sus antecesores: Tucídides, como vimos en el marco teórico, acusaba a sus predecesores de logógrafos -falsos historiadores-, y Bougainville, el marinero que logró la primera circunvalación al globo de los franceses, tildaba a los



escritores de viaje de mentirosos, de ser viajeros de chimenea. De cualquier modo, unos y otros parten del propósito de informar, así se trate de informar de una mentira (por error o conveniencia, sea cual sea el caso), o de construir una ficción didáctica o edificante. Y como el escritor de viajes es consciente de su desprestigio histórico pero quiere que le crean, de antemano se declara fiable, honrado, objetivo: hay montones de prólogos y de frases recurrentes en los libros de viajes de todos los tiempos en los que el narrador viajero hace su *declaración de intenciones*, lo que a su vez constituye un recurso más de verosimilitud de su relato. Dice Adams:

Los viajeros escribieron prefacios y dedicatorias declarando sus intenciones. Usualmente defendían la pureza de sus propios libros, tanto como condenaban a sus colegas viajeros. A veces sus acusaciones resultaban ciertas. Pero mientras más levantara un escritor su dedo acusador, más su lector sospechaba de él y pensaba que a su vez debía ser investigado. Los ejemplos son muchos: Jean Carre, quien viajó a las Indias Orientales, anunciaba con orgullo que eludiría las fábulas y leyendas que abundaban en la literatura de viajes de su tiempo. Pero luego él mismo narró historias de amor de amazonas en castillos de montaña y eunucos que debían ser condenados a muerte en medio del desierto. Una obra francesa sobre América contiene una dedicatoria a un gran señor que, se nos dice, elogió la autenticidad del relato; sin embargo, leemos luego en el texto cómo en Virginia se ven a menudo niños gemelos, uno blanco y otro negro, nacidos de mujeres que en la misma noche habían sido acariciadas por hombres de diferentes colores<sup>422</sup> (Adams, 1980: 15).

Adams también recuerda que este recurso fue utilizado por Daniel Defoe, haciendo eco de aquello que proponía San Agustín de educar a través de las metáfora. En el prólogo de *Robinson Crusoe* el escritor aludía precisamente a la legitimidad de la invención como parábolas de la historia<sup>423</sup>, y por eso en esa misma introducción se hacía pasar por el editor del diario del náufrago, para conseguir así la parábola y dar con ello carácter de verdad a su relato. Decía:

---

<sup>422</sup> "The voyagers wrote prefaces or dedications setting forth their intentions. Usually they defended the purity of their own books; just as often they damned their fellow travelers. Sometimes their charges turn out to be true. But the more a writer pointed an accusing finger at someone else, the more a reader is inclined to suspect that the man was protesting too much and should himself be investigated. Examples are numerous. Jean Carre, who went to the East Indies, announced with pride that he would avoid the false fables and legends that filled up the voyage literature of his day. And then he himself told sentimental and amorous tales of Amazons in mountain castles and harems who had to be put to death in the middle of Deserts. One French work on America contains a dedication to a great lord who, we are told, praised the authenticity of the report; and then in that report we read how in Virginia one often sees twin children, one White and one black, born of women who in the same night were caressed by different colors".

<sup>423</sup> "The just application of every incident, the religious and useful inferences drawn from every part, are so many testimonies to the good design of making it public, and must legitimate all the part that may be called invention, or parable in the story".



La historia se cuneta con recato, con seriedad y con aplicación religiosa de los sucesos a los usos a que suelen aplicarlos los hombres sabios, a saber: la instrucción de los demás por medio del ejemplo y la justificación y la honra de la sabiduría de la Providencia [...] El editor cree que se trata de un relato verídico de los hechos, no se encuentran en él ninguna apariencia de ficción (Defoe, 2012: 25).

También lo hace en el prefacio del *Coronel Jack*: "Sea que el Coronel ha dicho a su historia cierta o no, o si ha hecho una historia real o una parábola, esta es igualmente útil y capaz de hacer el bien"<sup>424</sup> (cit. en Adams, 1983: 92). Es así como en el siglo XVIII colaron todas las mentiras de Defoe, aunque todas estaban inspiradas, es cierto, en personajes reales –él no las consideraba en absoluto mentiras–. Su propósito, como explica Pimentel, era la veracidad, la ejemplaridad y la utilidad de sus relatos. Lo que buscó, en una palabra, fue *representar la vida* (2003: 282 y 272). Nosotros las entendemos, asimismo, como medias verdades, igualmente informativas.

Por eso es interesante que Defoe defendiera el carácter utilitario de sus libros, y por tanto de sus mentiras, del mismo modo que vimos que fue el caso de Julio Verne, por ejemplo. Defoe aseguraba que había didactismo en su fórmula, y argumentaba que escribía sobre «gente real» en «lugares reales». En 1722 llegó a defender con orgullo la «moda» de escribir ficciones viajeras y biografías realistas, diciendo: "la biografía de un hombre puede resultar de muchas maneras útil e instructiva para aquellos que la leen si el escritor introduce en ella reflexiones y mejoras morales y religiosas"<sup>425</sup> (Adams, 1980: 117).

Y esto desmiente una vez más la dicotomía insistente entre los teóricos del viaje que insisten en que los libros de viaje son sólo los que hablan de lo experimentado y pretenden ser útiles, mientras que la literatura de viajes, en cambio, es invención y busca dar placer al lector (Rivas Nieto, op. Cit 46). Unos y otros encierran ese carácter informativo y utilitario, como venimos demostrando.

Pero volvamos a las *declaraciones de intenciones*. Henry Fielding utilizó también este recurso cuando dijo en *Tom Jones*: "Decidimos guiar nuestra pluma... por... la

<sup>424</sup> "Whether the Colonel hath told his own story true or not; if he has made it a History or a parable, it will be equally useful and capable of doing good". Una reciente edición en castellano por Editorial Gadir (2011).

<sup>425</sup> "He always emphasized this element of didacticism; and in 1722. His annus mirabilis in productivity, he defended with some pride the current «fashion» of writing fictional, but realistic travel biography by saying that "the history of men's lives may be many ways made useful and instructive to those who read them, if moral and religious improvement and reflections are made by those who write them."



verdad"<sup>426</sup> (cit. en Adams, *ibíd*: 89). Y mucho antes que Defoe, Fielding o Mandeville, el famoso Chrétien de Troyes, autor de la saga artúrica del siglo XII, advertía a sus lectores, en el prólogo de la historia de Yvain, de que tuvieran cuidado con quienes escribieran secuelas de la historia porque éstos les contarían mentiras" (*ibíd*: 83).

Asimismo Jonathan Swift, fabulador reconocido, en el prólogo de *Los viajes de Gulliver* ironizaba sobre su protagonista, de quien alababa su sinceridad:

El único defecto que hallo es que el autor, como suele ocurrirle a todos los viajeros, es un poco en exceso detallista. Por toda la obra se respira una atmósfera de verdad y, de cierto, el autor fue tan famoso por su veracidad, que llegó a convertirse en proverbio entre sus vecinos de Redriff, cuando alguien quería afirmar algo, decir: es tan cierto como si lo hubiera dicho el señor Gulliver (Swift, *op.cit*: 11).

También en el Capítulo XII de su viaje al país de los *houyhnhnms* hablaba sobre la veracidad como mandamiento del escritor:

Así, amable lector, te he hecho un fiel relato de mis viajes durante dieciséis años y más de siete meses, en el que no me he afanado tanto por embellecerlo como por decir la verdad. Hubiera podido, tal vez, al igual que otros, asombrarte con extrañas e inverosímiles historias, mas he preferido relatar llanamente los hechos en la forma y estilo más sencillos, ya que mi primera intención es instruir y no deleitarse. Fácil es para quienes viajamos a países remotos, que rara vez son visitados por *ingleses* u otros *européos*, forjar descripciones de animales fabulosos así terrestres como marinos; aunque el principal objetivo del viajero debería ser hacer a los hombres más sabios y mejores, y perfeccionar su entendimiento con los ejemplos, buenos y malos de lo que cuentan sobre lugares extraños.

De todo corazón desearía que se promulgara una ley por la que se obligara a todo viajero, antes de permitirsele la publicación de sus viajes, a prestar juramento ante Su Señoría, el Canciller Supremo, de que todo lo que se dispone a imprimir era, según su más leal saber y entender, absolutamente verdadero. Pues así no se seguiría por más tiempo engañando al mundo como en la actualidad, cuando algunos escritores, que a fin de buscar mayor receptividad ante el público, lanza sobre el incauto lector los más gordos disparates [...] En consecuencia, me autoimpuse como máxima de la que jamás debería apartarme: *atenerme estrictamente a la verdad* (Swift, 1999: 268-269).

Miguel de Cervantes, en la primera página del Quijote, también hace su declaración de sinceridad. Cuando describe a su caballero andante, debatiéndose entre si se apoda Quijada, Quesada o Quejana, termina diciendo: "esto importa poco

---

<sup>426</sup> "We determined to guide our pen. . . by . . . truth".



a nuestro cuento; basta que la narración dél (sic) no se salga un punto de la verdad" (Cervantes, I: 114).

Por su parte, Mark Twain (1989: 9) asegura en el prefacio de *Huckleberry Finn* que la mayor parte de lo que cuenta es verdad y aunque haya algunas cosas que exagera, dice, "eso es lo de menos. Es principalmente un libro que nos cuenta la verdad, con exageraciones". También lo hace en el prólogo de su *Guía para viajeros inocentes*:

No me disculparé por alejarme del estilo normal en los relatos de viajes, si se me acusa de ello, porque creo que he visto con ojos imparciales y estoy seguro de haber escrito, al menos, con sinceridad, ya sea sensato lo que digo o no (Twain: 2009: 9).

Colón jura que no exagera sobre las maravillas que ve en las Indias, sobre su fertilidad y hermosura, y asegura a los reyes que aunque aquello suene superlativo, no dice ni la centésima parte de lo que ve (Todorov, 1987, 33). El almirante incluso utiliza reiteradamente la primera persona y se sirve del verbo «ver» para afianzar la autoría de lo relatado (Albuquerque, 2011: 24).

Cabeza de Vaca, en sus *Naufragios*, declara así su autenticidad: "lo qual yo escreví con tanta certinidad, que aunque en ella se lean cosas muy nuevas, y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin dubda creerlas; y creer por muy cierto, que antes soy en todo más corto que largo, y bastara para esto auerlo offrescido a Vuestra Majestad por tal (sic)" (2001: 64).

También lo hizo Tucídides, en la *Guerra del Peloponeso*:

Lo que arriba he dicho está tan averiguado y con tan buenos indicios y argumentos, que se tendrá por verdadero [...] los relatos son exactos, si no en las palabras, en el sentido, conforme a lo que he sabido de personas dignas de fe y de crédito, que se hallaron presentes; y decían cosas más consonantes a verdad, según la común opinión de todos [...] No he querido escribir lo que oí decir a todos, aunque me pareciese verdadero, sino solamente lo que yo vi por mis ojos, y supe y entendí por cierto de personas dignas de fe, que tenían verdadera noticia y conocimiento de ellas. Aunque también en esto, no sin mucho trabajo, se puede hallar la verdad. [...] Yo no diré cosas fabulosas, mi historia no ser muy deleitable ni apacible de ser oída y leída. Mas aquellos que quisieren saber la verdad de las cosas pasadas y por ellas juzgar y saber otras tales y semejantes que podrán suceder en adelante, hallarán útil y provechosa mi historia; porque mi intención no es componer farsa o comedia que dé placer por un rato, sino una historia provechosa que dure para siempre (2007: 65-66).

Asimismo, el viajero medieval Odorico de Pordenone en el siglo XIII:



Conviene que muchos cuenten acerca de las variadas cosas y de los ritos y condiciones de este mundo. Debe saberse que yo, hermano de Foro Julio, que viajé hacia as zonas de los infieles con la intención de conseguir frutos, oí y vi cosas grandes y admirables que puedo narrar con absoluta veracidad (cit. en Carrizo, op.cit: 78).

Geoffrey Chaucer, en los Cuentos de Canterbury, dice reproducir con fidelidad las palabras y hechos de sus compañeros de peregrinación –el recurso se utiliza, como es lógico, tanto en el relato real como en el de ficción–:

Os riego, por benevolencia, que no achaquéis a mala voluntad por mi parte si en este asunto hablo llanamente al contaros sus palabras y su comportamiento, aunque no repita sus palabras con exactitud. Pues ya sabéis tan bien como yo que quien quiere contar la historia de otro, debe repetir cada palabra tan exactamente como pueda, pues es su propia responsabilidad, por grosero o descuidado que suene su lenguaje. De lo contrario tendría que falsear el cuento, inventárselo o añadir palabras nuevas (2004: 82-83).

Chateaubriand, viajero romántico, aunque es uno de los que inauguran la presencia absoluta del «yo» en el texto viaje, declara su compromiso con la verdad:

Un viajero es una especie de historiador: su deber es relatar fielmente aquello que ha visto o ha escuchado decir; no debe inventar nada, pero tampoco debe omitir nada; y sean cuales sean sus opiniones particulares, ellas no deben nunca cegarlos hasta el punto de ocultar o desnaturalizar la verdad (cit. en Soriano, *ibíd*: 36).

Este recurso incluso se ha seguido utilizando en la literatura de viajes contemporánea, aunque es verdad que mucho menos que antes. Un ejemplo es el de la escritora cubana Dulce María Loynáz, cuando dice:

Yo sólo contaré lo que a su vera me contaron las gentes y el paisaje; lo que he escuchado y lo que he visto o creído ver que es también una forma de hacerse a los sucesos y lugares, más personal, más íntima, en la que todos podemos alegar algún derecho [...] Me he mantenido fiel a la verdad total, no he puesto, a cambio, demasiado empeño en pasar por tamiz de siete capas aquellas verdades o casi verdades que me dieron otros (Cit. Ruiz Barrionuevo, 2004: 239).

Traemos estos ejemplos pero podrían ser muchos más. Y los insinuamos porque ellos hacen evidente que justificar una mentira acreditándola de antemano como una verdad hace parte de las múltiples estrategias que emplea un autor de viajes para darle verosimilitud a su relato. Es decir, que lo «objetivo» en un texto no es necesariamente «la verdad», sino que la objetividad –sea real o impostada– funciona como estrategia narrativa. Y en el caso concreto del relato de viaje, cuando se hacen pasar por ciertos hechos que son producto de la imaginación del autor, no se trata tanto de una cuestión de verdad/falsedad, sino de un criterio de



autenticidad, que "sin renunciar a su carácter histórico (como hecho realmente acontecido), tampoco niega su valor alegórico" (Pimentel, 2003: 284), como bien lo sabía Defoe.

En definitiva, como concluye Racault, esos prólogos y *declaraciones de intenciones* cumplen la función de anclar la ficción en el mundo de la realidad empírica, funcionan como estrategia narrativa de realismo, pero al mismo tiempo constituyen una ambigüedad, un juego de ironía entre la realidad y la ficción (1986: 83-84).

Aparte de la declaración de intenciones, Percy Adams asegura que ha habido otros métodos utilizados por los viajeros para dar credibilidad a sus historias, entre ellos el de justificar su exageración o falsedad como una forma de mejorar la historia –es decir, de hacerla menos aburrida para los lectores–, entre otros<sup>427</sup> (1983: 88). Pero hay dos métodos en los que nos gustaría detenernos. Los denominaremos *impotencia comunicativa* y *alusión a las fuentes*, ambos también una suerte de pruebas de veracidad en el texto. Nos interesan en tanto tienen que ver con la aspiración de objetividad/credibilidad del escritor viajero.

### 3.3.3.2 Impotencia comunicativa

A veces las palabras son insuficientes. El lenguaje, como dijo Calvino, es fragmentario, tiene lagunas y dice siempre menos respecto a lo experimentado (2007: 83). "Los acontecimientos no se pueden enunciar, suceden en un espacio donde no ha hollado nunca una palabra", le explicó Rilke a un joven poeta (2007: 19). Por eso transmitir en un texto la emoción del paisaje, la belleza de un monumento, la exuberancia de una experiencia, del placer, el miedo, el destierro, la soledad, el desarraigo o simplemente las vicisitudes de la historia, pone al escritor en la difícil tarea de trasladar al papel aquello que, pareciera, sólo pueden aprehender los sentidos.

¿Puede la literatura ser un equivalente de la sensación, de la imagen? ¿Puede la literatura transmitir la belleza? ¿qué fija más la huella de la emoción ante lo bello, la imagen o la palabra? (Bermúdez, 2010: 14).

---

<sup>427</sup> "Novelists had three ways of vindicating their «lies»: by justifying fiction as fiction; by maintaining that fiction could improve «history», that is, help its readers avoid boredom; and by claiming that novels are not fiction at all but true stories".



Eso es lo que se pregunta Lola Bermúdez en el prólogo del *Viaje a Oriente* de Flaubert, no sin reconocer que esas son las preguntas de siempre, desde el origen mismo de la literatura. Sabemos que en el campo de las letras ha sido el arte de la ficción el que históricamente ha ido formulando las claves para acercar la realidad y su representación, y la poética, la retórica y la pragmática son las disciplinas que se han encargado de perfeccionar esa difícil relación, elevando a la categoría de arte aquello que realmente lo consigue<sup>428</sup>.

En su teoría de la ficción, Henry James, escritor y teórico, aseguró: "la única razón de existir de una novela es que intente representar la vida" (1994: 13). También lo ha dicho Kundera: "la única moral de la novela es el conocimiento, llegar al "alma de las cosas" (2005: 79). Si esto es así para la ficción, más aún para los textos que parten de lo real, como es el caso de la escritura del viaje –que no por ello espejo, sino la capacidad de captar "el tono y el juego mismo de la vida", como también indicó Henry James (ibíd: 43)–.

Lo real de dónde parte el relato viajero es, básicamente, la experiencia. Todo el género guarda en común, más que el viaje, la narración de los «acontecimientos» que tienen lugar durante el recorrido. Una gesta, un descubrimiento, un suceso determinado, una anécdota. "Lo que importa en el viaje –se ha dicho tantas veces– es precisamente el camino" (Reyes, 1993: 90).

"La experiencia evoca un recorrido, la duración de un viaje, y los peligros a éste asociados [...] la experiencia nombraría la unidad de esos momentos, la mediación que articula la travesía" (Molina, 2005: 260-261). Esto es lo que luego narrará el viajero, en tanto que aquello es la información, los datos con los que cuenta, su realidad: el periplo, el tiempo que duró, los compañeros, los obstáculos, las pequeñas derrotas y victorias, las sociedades y las culturas con las que se topa...

---

<sup>428</sup> Hay ejemplos de ello no sólo en la literatura sino también en la Historia del arte. Mary McCarthy (2008: 155), en su famoso ensayo sobre Florencia y el Renacimiento italiano, habla de la verosimilitud como el gran arte, como la capacidad de imitación casi perfecta. Dice: "Todo el gran arte florentino, desde Giotto y a lo largo de *quattrocento*, tiene la facultad de asombrar por su inesperada y absoluta verosimilitud. Esta facultad una vez se llamó belleza. El efecto inmediato de un gran Giotto o de un Masaccio es que dejan sin habla al observador. Al entrar en la primera sala de los Uffizi o en la Capilla Brancacci de los Carmine, se es consciente de una sensación que no puede asociarse con lo que hoy llamamos belleza (la mezcla que hace un sibarita de extrañeza y atractivo): la incapacidad de las palabras para expresar lo que se tiene delante. ¿Qué se puede decir de ella? Este arte no se puede comparar a ninguna otra cosa [...] Que no haya nada que decir ante un Giotto o un Masaccio es claramente el signo de que continúan siendo una revelación, un suceso todavía tan brusco e inmanejable que causa la pérdida del habla".



Todo aquello es el hecho informativo, ese que decíamos que es una sucesión de acontecimientos narrativos y noticiables, esa unidad de momentos que componen la experiencia y que proveen al viajero de un conocimiento específico. Pero como dice también Henry James:

La experiencia no es jamás limitada, ni termina nunca: es una inmensa sensibilidad, una enorme telaraña de finísimos hilos [...] es la atmósfera misma de la mente. [...] Si la experiencia consiste en impresiones, puede afirmarse que las impresiones son la experiencia [...] lo cual de modo alguno minimiza la importancia de la exactitud, de la veracidad del detalle (1994: 28-31).

Es en aras de esa exactitud que el viajero debe a veces reconocerse impotente ante la realidad que lo desborda y que tiene delante. Es un recurso que se presenta como una especie de *manifiesto de imposibilidad de comunicación*, y que aquí denominaremos *impotencia comunicativa*. Es lo que en retórica se suele denominar *abreviatio*: esa fórmula "abreviada, informativa", por medio de la cual el autor se manifiesta incapaz de describir -por pereza, o simple negativa- el paisaje, la maravilla, el horror o la realidad que le desborda (Ortega Román, op.cit: 226). Sofía Carrizo denomina este recurso *hipérbole ponderativa*, "que subraya la insuficiencia de la escritura o del autor para expresar algo extraordinario". Y cita un ejemplo de la *Embajada de Tamorlán*: "e mucho más de fermosura auia en este pavellon que se non podía esscrevir y que se non podría contar en escripto (sic)" (op.cit: 55).

Pérez Priego también hace alusión a este recurso:

Las maravillas, fabulosas o reales, ocupan buena parte del libro de viajes. Para el autor viajero el problema es dar cuenta precisa de ellas y transmitir las por medio de la palabra escrita, en principio, imperfecta e insuficiente. De ahí que no sean infrecuentes las quejas, las apelaciones a la imposibilidad de decir o el simple recurso a la expresión fácil y simple, del tipo «es maravilloso», «es la mayor cosa», etc. (1995: 77).

Un ejemplo de este recurso son estos versos del poema *East Coker* de T. S. Eliot, escritos entre otras cosas en un momento de aguda crisis del escritor frente a su obra:

Aquí estoy, pues, en medio del camino / después de haber pasado veinte años / -veinte años perdidos, los de entreguerras- / Intentando aprender a utilizar las palabras; / y es cada intento un nuevo comienzo totalmente nuevo / y un fracaso de orden completamente



distinto. / Porque sólo se aprende a dominar las palabras / para decir lo que uno ya no quiere decir / o para decirlo como a uno no le gusta / ya decirlo<sup>429</sup>.

También Cees Nooteboom, en las páginas de *Hotel Nómada*, se queja de la imposibilidad de aprehender la realidad con las palabras:

La perplejidad ante el misterio y el milagro de un mundo gobernado por el azar o por una voluntad, imposible saber por cuál de los dos. Nos envolvían cosas y fenómenos que sólo podíamos nombrar con el lenguaje; más allá del lenguaje no lográbamos llegar. Los filósofos ideaban sistemas cerrados, los mitos y las revelaciones trataban de ofrecer respuesta a las preguntas de dónde venimos y adónde vamos, pero el misterio quedaba sin resolver. Sistemas, especulaciones, estructuras, exégesis racionales e irracionales, poéticas y oscuras..., todas las infinitas posibilidades de las veintiséis letras del alfabeto de echar una red de orden sobre la realidad con el fin de atraparla, aunque sólo fuera por un instante, estaban condenadas al fracaso. La perplejidad se mantenía, como reto, y acaso también como consuelo (Nooteboom, op.cit: 193).

Luego, refiriéndose a un antiguo calendario azteca, dice: "Entre mi persona y estas palabras sencillas se interpone un velo de exotismo" (ibíd: 169).

Isak Dinesen, en *Memorias de África*, debe aceptar el hecho de que nunca llegará a conocer ni entender del todo la compleja realidad africana y sus habitantes (2011: 27) y Martha Gellhorn, periodista, corresponsal y viajera del siglo XX, utiliza este recurso en sus *Cinco viajes al infierno*, especialmente cuando se refiere a la desbordante naturaleza africana:

Al amanecer, llegamos a Largeau. Un auténtico desierto y el primero que veo. La arena es de color dorado rojizo con esta luz [...] No tengo palabras para expresar su belleza -entiendo a los ingleses que se han enamorado de este paisaje- [...] No creo que se pueda describir, pintar ni fotografiar de modo que se refleje la impresión de elegancia intacta y armoniosa" (2001: 205-206).

Los antílopes brincaban y corrían, no hay palabras para describir la belleza de sus movimientos (ibíd: 261).

Era imposible escribir. Me sentía insignificante y pretenciosa intentando escribir en plena grandeza del mundo natural, donde todo se remontaba a tiempos inmemoriales y yo era el objeto más efímero del paisaje (ibíd: 276).

También Dinesen asegura que uno de los mayores placeres de su vida en África consistía en sobrevolar la llanura de las tierras altas africanas. Una tarde, tras

---

<sup>429</sup> ELIOT, T. S (1990): "East Coker", en *Cuatro Cuartetos*. Madrid, Cátedra.



un vuelo con su amigo el cazador y viajero Denys Finch-Hatton, descubre que las palabras son insuficientes:

El lenguaje se queda corto para expresar la experiencia de volar y tienes que terminar inventando nuevas palabras. Cuando has sobrevolado la Falla Grande y los volcanes de Suswa y Longonot, has viajado más allá, hasta las tierras que hay al otro lado de la luna. Otras veces puedes volar tan bajo que ves los animales en las praderas y te sientes como Dios cuando acababa de crearlos y antes de que le encargara a Adán que les pusiera nombre (2011: 231).

Joseph Conrad manifiesta su impotencia comunicativa en su viaje al *Corazón de las tinieblas*:

¿Lo veis? ¿Veis el relato? ¿Veis algo? Tengo la sensación de estaros contando un sueño, pero inútilmente, porque ningún relato de un sueño puede transmitir la sensación del sueño, esa mezcla de absurdo, sorpresa y aturdimiento en un temblor de rebelión agónica, esa sensación de ser capturado por lo increíble, que constituye la esencia de los sueños [...] No, es imposible; es imposible transmitir la sensación de vida de una época cualquiera de la propia existencia; lo que le confiere veracidad y significado, su esencia sutil y perenne. Es imposible. Vivimos igual que soñamos: solos (Conrad, 2002: 57).

Pitol alude a Praga como una "ciudad hermética" (2002: 82) y dice en Moscú: "es tan fuerte el encuentro con la ciudad que no puedo escribir nada coherente sobre ella" (ibíd: 31). Kapuscinski se muestra impotente ante la India: "El país en que me encontraba era una empresa desesperada y condenada al fracaso. ¡Con lo grande que era! ¿Cómo describir algo que, según me parecía, no tenía fronteras, no tenía fin? (op.cit: 48). También lo dice al llegar a la India, a la China, a Filipinas: "Otra vez el mundo se me revelaba como un tema inmenso que era imposible escrutar y abarcar" (ibíd: 88). Y a Egipto:

Estábamos arrojados a un mundo nuevo, del todo desconocido, y no disponíamos, sin embargo, más que de nuestro léxico y nuestros conceptos, con los cuales era imposible plasmar todo lo que veíamos. Conscientes de estos problemas, nos veíamos impotentes ante ellos (ibíd: 288).

Igualmente Colón, en su primer contacto con tierras americanas, cuando escribe en su diario se ve obligado a deplorar la pobreza de sus palabras: "Iba diciendo a los hombres que llevaba en su compañía que para hacer relación a los Reyes de las cosas que vían no bastaran mil lenguas a referillo ni su mano para lo escribir, que le parecía que estaba encantado (sic)" (cit. en Todorov, 1987: 33).



Stendhal nos dice: "las sensaciones pueden indicarse pero no se comunican. Los recuerdos de los viajeros ante estas ruinas son excelsos y llenos de emoción. [...] Pero nadie tiene el poder de hacerle apreciar a nadie las bellas artes. No se puede hacer tragar el placer como si se tratase de una píldora" (Stendhal, 1968: 58). Peter Matthiessen también se refiere a esta imposibilidad de comunicación:

Encontrar palabras corrientes para lo que he visto estas semanas extraordinarias parece haber gastado ciertas reservas de energía (...) entiendo todo esto no con la cabeza sino con el corazón, sabiendo cuán absurdo es tratar de captar lo que no se puede expresar, sabiendo que otro día, cuando vuelva a leer esto, sólo quedarán las palabras (Matthiessen, Op.Cit.: 232).

Y Humboldt, un científico formado en los preceptos del empirismo y la razón del Siglo de las Luces, compara el paisaje de Caracas con el paraíso terrestre y cree reconocer en el río Anaúco los torrentes que le ubican cerca los cuatro ríos del Edén (Lucena Giraldo, 2006: 162), no sin reconocer también su propio límite sensorial, de las palabras y su capacidad de significar: "Todo aquello que uno ve interesa, inspira horror, pero no puede desarrollarse todo lo que se ha visto" (ibíd: 167).

Lawrence Durrell, en libro *El cuarteto de Alejandría*, habla de momentos inmensurables, que no pueden expresarse con palabras (2007: 74); Goethe habla de un día tan hermoso que cualquier adjetivo se queda corto (2009: 193), y Saint-Exupéry dice en su *Carta a un rehén*: "¡Resulta difícil expresarse! Me arriesgo a captar sólo los reflejos, no lo esencial. Las palabras, insuficientes, dejarán escapar mi verdad. No puedo expresarme con claridad..." (2000b: 208).

E incluso Flaubert, quien en su *Viaje a Oriente* se empeña en largas y minuciosas descripciones con las que intenta pintar lo que ve, termina por reconocer que las palabras pueden llegar a quedarse muy cortas. El escritor ha llegado a la antigua Tebas, la noche cae: "detrás de Luxor y por la parte de Karnak, la gran llanura parece un océano; la casa de Francia resplandece de blancura a la luz de la luna, como nuestras camisas de nubios; el aire es cálido, el cielo refulge de estrellas. Brillan esta noche en forma de semicírculo, como si fueran mitades de collares de diamantes a los que, de vez en cuando, les faltara alguno". Y entonces exclama: "Triste miseria del lenguaje: ¡comparar las estrellas con diamantes!" (Flaubert, 2010: 243).

Así, igual que sucede con la *declaración de intenciones*, manifestarse impotente ante una realidad que le sobrepasa es, sin duda, una técnica de verosimilitud muy



útil para el viajero. Hacerlo hace parecer que dice la verdad porque es como si dijera: aunque podría mentir y exagerar en la descripción o narración, no lo hago, y por tanto soy digno de crédito.

Es más, diríamos que es a partir de esta *impotencia comunicativa* que el viajero justifica su mirada personal por encima de una supuesta objetividad, y desarrolla una especie de «impresionismo informativo» en el que el compone, como lo haría un pintor impresionista, no de acuerdo a una realidad objetiva, sino a través de ciertos efectos, que en el caso de la pintura serían los que la luz produce a la vista y en la narración, los de la sugerencia. Sugerencia o *vislumbre*, como elige Octavio Paz en su relato sobre la India (*Vislumbres de la India*): “vislumbrar, atisbar, distinguir apenas, entrever. Vislumbres, indicios, realidades percibidas entre la luz y la sombra” (Paz, 2001: 40). O como propone Ortega Román aludiendo a Théophile Gautier: “pintar más que escribir, colorear más que trazar líneas” (op.cit: 229).

El relato de viajes es un texto “en el que se dejan los intersticios necesarios para que el receptor la complete”, como dice Juan Carlos Gil sobre la crónica (2004: 36). Es lo mismo que hace la pincelada, el trazo, la mancha de color en el lienzo. Así el lector, como el observador de un cuadro impresionista que se aleja para comprender la totalidad de los efectos, deberá completar la narración con su propia mirada y experiencia. Y suele suceder así: el lector de una guía de Roma completará lo que encuentra en el texto con su propio conocimiento de la ciudad –leído o vivido–, así como el lector de *Sinhué, el egipcio* de Mika Waltari comparará las descripciones de éste con la nueva realidad que encuentra en Luxor o en El Cairo. El libro de viajes solo estará completo con el lector, de lo contrario su propósito queda inacabado.

Así lo entendían, por ejemplo, los escritores modernistas latinoamericanos de principios del Siglo XX –también viajeros y cosmopolitas, como ya hemos visto–: “Martí sostenía que “el escritor ha de pintar como el pintor”, y Gutiérrez Nájera buscaba “presentar un estudio de claroscuro, nacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante. [...] Junto a las estrategias simbolistas (de los modernistas), se entremezclan las impresionistas y hasta las realistas y naturalistas: un surtido que transformó el orden del discurso literario y creó un espacio de síntesis” (Rotker, op.cit: 52).



Julio Camba, viajero y periodista español de la primera mitad del siglo XX, defendía la pintura de Zuloaga como una especie de apología de su propia concepción literaria: «Zuloaga no reproduce: interpreta [...] Probablemente Zuloaga exagera, deforma y caricaturiza; pero esto no es malo, sino bueno y muy bueno» (cit. en Alarcón Sierra, 185).

Aracely García Ríos (2002: 13), en el prólogo de *El corazón de las tinieblas*, plantea cómo Joseph Conrad apelaba justamente a la emoción de sus lectores para completar el relato: “Conrad se apoya en nuestra solidaridad para hacer un llamamiento a nuestros sentidos: es necesario que todos entren en juego mientras leemos”. El relato que hace el inglés de su navegación río Congo arriba a comienzos del siglo XX, dice Ríos, es un “juego de luces y sombras que en ocasiones llega a rozar la luminotecnia, pero que no obstante da movilidad al relato y constituye uno de los elementos más eficaces de la técnica narrativa de Conrad”, en una especie de empleo del claroscuro.

Esto es significativo porque enlaza con esa concepción casi pictórica que hacemos aquí de la escritura del viaje, y también porque al parecer Conrad también entendía este tipo de textos como una conjunción de artes, de juego de los sentidos. Así lo escribió en el prefacio del *Negro del Narcissus* en la edición de 1898, donde dejaba clara su posición:

El artista... apela a nuestra capacidad de deleite y asombro, a los sentidos del misterio que rodean nuestras vidas; a nuestros sentimientos de piedad, y de belleza, y de dolor; al latente sentimiento de camaradería con toda la creación –y a la sutil pero invencible convicción de solidaridad que entrelaza la soledad de innumerables corazones, a la solidaridad en sueños, en alegrías, en pesar, en aspiraciones, en ilusiones, en esperanzas, en temores, que une al hombre entre sí y mantiene unida a toda la humanidad–, a los muertos con lo vivos y a los vivos con los que aún no han nacido... Su noble deseo es llegar al secreto resorte de las respuestas emocionales. El objetivo artístico, cuando se expresa por medio de la palabra escrita, debe aspirar con todas sus fuerzas a la plasticidad de la escultura, al color de la pintura, a la sugestividad mágica de la música, que es el arte de las artes (Conrad, 2002: 13).

Si es como dice Conrad, podríamos sugerir que él, como el narrador de viajes en general, actúa como un «impresionista informativo»: “nos sumerge en la pincelada suave de los hechos” (Gil, op.cit: 37), cuando selecciona, desde su subjetividad, los «colores» con los que recrea los hechos, y los hechos son la información. Igual que el oráculo de Delfos, que según contaba Heráclito: “no



desvela, no disimula, sino que indica" (cit. en Turón, 2004: 6). El texto de viaje, en tanto que información, es indicación. No es el dato por el dato, es la sugerencia.

¿Qué me importa saber lo que el hombre hizo en este determinado momento de su vida, en esta o aquella época concreta, accidental y transitoria? -Su esencia permanente es lo que quiero investigar, no los efectos que pasan, sino la causa que los produce busco. No me importan las estaciones del camino humano [...] sino el vapor acomodable, pero libre, que echa a andar el tren por ellas (Martí cit. en Rotker, op.cit: 199).

Insistimos entonces en que no se trata de verdad/falsedad, ni de objetividad inmaculada. Cada autor hace de la suya una narración libre, sin miramientos de géneros, de veracidad ni exactitud sino más bien de coherencia, yendo de los datos concretos a la impresión sensorial, la reflexión intelectual y la narración, pactando una verdad con su propia subjetividad, todo ello desde la profundidad de la mirada. Entre otras cosas porque lo que suele privilegiar el texto de viaje es el punto de vista, que en el viajero es sólo el suyo, rara vez contrastado. Como explica Molina (2005: 266): "la mirada carga de significado el espacio, lo vuelve humano, lo hace ver en la transparencia de las palabras cuyo poder está llamado a componer y a producir la belleza de lo cotidiano". Esa transparencia de las palabras, capaces de reproducir la belleza, no es otra cosa que la capacidad de evocación y sugerencia que desarrolla el narrador viajero, que "florece en un espacio en donde no sólo se cuenta la historia, sino el rumor que la acompaña" (Turón, op.cit: 3). Quizá sea ese uno de los papeles de la escritura del viaje: sugerir ese rumor que acompaña la historia cuando "la explicación es demasiado precaria" (Wittgenstein, cit. en Turón, ibíd: 6). Probablemente a eso se refería Kundera cuando dijo que el propósito de la escritura era "llegar al alma de los cosas".

### **3.3.3.3 El recurso de las fuentes como prueba de verdad**

Hay un tercer recurso relacionado con la credibilidad y la objetividad del relato de viajes que tiene que ver con el manejo de las fuentes. Igual que sucede en documentos históricos o periodísticos, las fuentes del viajero pueden ser de primera, segunda o tercera mano, dependiendo de si es él quien ha indagado directamente sobre una información en el terreno, o lo ha escuchado a través de un intermediario, incluso si lo ha leído en un libro o ha sido otro quien se la ha referido también de oídas. Como explica Romero Tobar:



El relato personal de un viaje entreverá un «yo he visto» con un «yo he leído» de una forma inextricable que, en muchas ocasiones, hace muy difícil al lector el poder separar lo que ha sido experiencia directa del escritor y ecos de las lecturas de otros relatos de viajes anteriores, bien porque éstos han sido tomados como «guía» práctica para el nuevo viajero, bien porque la memoria de éste no puede borrar las huellas que le han dejado los textos leídos antes de la redacción del suyo. El libro de viaje ofrece “fuentes latentes y fuentes patentes o, dicho de otra manera, secuencias de imitación directa y secuencias de imitación compuesta (2005: 132).

Tradicionalmente, citar es una forma de asegurar que algo que se dice es cierto y, por tanto, *aludir a las fuentes* es básicamente un recurso de verosimilitud. Como explica Ortega Román, cuando el viajero ofrece datos que desconocía o refiere unos hechos tal y como se los han relatado a él pero de los cuales no puede dar testimonio personal, suele decir: «Me han contado que...», «Esto no lo escribo porque no lo vi», lo cual responde al deseo de comunicar y al temor de no dar una referencia exacta de lo que se narra o describe (op.cit: 217). Este es un recurso que utilizó Cervantes, por ejemplo, quien como recuerda Carrizo, recurrió al artificio de presentar su novela como una recopilación de fuentes anteriores. Así, cuando relata hechos que no entran en la categoría de lo verosímil, se escuda en que se trata de un testimonio tomado textualmente de la supuesta fuente. “La actitud de achacar a la responsabilidad de los informantes todo cuanto sea increíble o dudoso fue una costumbre largamente practicada por los escritores viajeros. *Ut nobis dicebatuf “et segunt dizen”* son escudos textuales utilizados incansablemente” (1997: 172).

La práctica de aludir a otro como fuente de una posible desinformación o alteración de la verdad es antigua, data desde antes de Cristo, y Herodoto es uno de los primeros en utilizarla. Es una fórmula que usó ampliamente en su *Historia* y Kapuscinski, cuando explica el método de trabajo de este escritor del siglo IV a.C, nos recuerda de qué manera este griego siempre se curaba en salud y no cesaba de subrayar sus reservas. “Sabía que lo rodeaba un mundo de cosas inciertas y conocimiento sesgado, y por eso a menudo alude a sus lagunas, se disculpa y se justifica, incluso de aquello que cuenta y de lo que él mismo no da crédito”. Kapuscinski alude a algunos ejemplos (2006: 203-206):

Se apoderó de él, *según dicen*, el deseo de llegar a Ítaca...

De acuerdo con lo que *supe por boca de*...

Éste es mi relato *de lo que cuentan* sobre los países más remotos...

No sé si es verdad, sólo escribo *lo que se dice*...



El que hable de la existencia del Okeanos no puede ser convencido de falsedad, cubierto con la sombra de la mitología. Protesto a lo menos de no conocer ningún río con el nombre de Océano. Creo, sí, que habiendo dado con esta idea el buen Homero o alguno de los poetas anteriores, se la apropiaron para el adorno de su poesía...

*Según cuentan* los tracios, la margen izquierda del Istro está tomada por las abejas...

Todo cuanto he dicho hasta este punto es producto de mis observaciones, averiguaciones y juicios personales; pero a partir de ahora voy *a atenerme a testimonios* egipcios tal como los he oído, sin dejar de mezclar en la narración lo que por mí mismo he observado...

A lo largo de toda mi narración tengo el propósito de poner por escrito, como lo oí, *lo que dicen unos y otros*...

y cuando pregunté a los sacerdotes si es o no una absurda historia lo que los griegos cuentan... *aseguraron que lo sabían por informaciones recibidas del propio Menelao*...

Los mismos sacerdotes afirman, cosa que no me parece verosímil, que el propio dios acude al templo... *los calvos nos cuentan* cosas que jamás resultarán verosímiles, diciendo que en aquellos montes viven hombres con pies de cabra, y que más allá hay otros que duermen un semestre entero, que de todo punto no admito.

Apelar a las fuentes, como sabemos, es una práctica básicamente informativa, que hoy emparentamos sin ninguna duda a géneros documentales como la Historia y el periodismo, y por eso es posible que esta técnica sea una de las herencias que estas profesiones hayan recibido de los viajeros. Hoy un periodista se escuda en haber grabado a su entrevistado, y su grabadora, cuando es necesario, es una prueba de veracidad informativa. Las fuentes son la base indiscutible del periodismo.

Pero además de Cervantes y Herodoto, también Marco Polo, cuando alude a la historia del viejo de la montaña que vive en el paraíso terrenal, indica explícitamente que lo ha escuchado de otras personas «digas de crédito», que él no ha estado en esa tierra prometida (2010: 132). Y el relato que hace Pero Tafur sobre las maravillas de la India está puesto en labios de otro viajero famoso, Niccolò da Conti, quien según cuenta el escritor le disuade de viajar a aquellas tierras por la diferencia de costumbres y los seres monstruosos que allí habitan: “comer é beber estraño de tu tierra, por ver gentes bestiales que non se rigen por seso, é que bien que algunas monstruosas aya. Non son tales para aver plaçer con ellas; pues ver montones de oro é de perlas é de piedras, ¿qué aprovechan si bestias las traen? (sic) (cit. en Carrizo, op.cit: 121). De este modo Tafur reproduce las mentiras históricas que los viajeros desde Ctesias contaban de aquella región del mundo, pero se cura



en salud al ponerla en boca de su fuente. Tafur, como recuerda María José Rodilla (op.cit: 10), también utiliza mucho la expresión «Dizen que vieron» o «Esto yo non lo vi» (Rodilla, op.cit: 10).

Las de Battuta en la *rilha* también son fuentes de primenra, segunda y hasta quinta mano, recogidas a lo largo de un cuarto de siglo de andanzas por el mundo árabe (Fanjul y Arbós, 2005: 30). Incluso Benjamin Franklin incluyó en sus libros supuestas declaraciones de personas de la época y que en realidad no eran más que citas de otros libros de viaje. Su objetivo con ello era ganar popularidad, que muchos vieran que era amigo de las personalidades americanas más sonadas en Francia. Esas falsas fuentes incluso han causado errores en las biografías de Franklin, uno de los «padres fundadores» de los Estados Unidos (Adams, 1980: 159).

De este modo, el viajero no sólo cita a las fuentes a las que se tiene acceso dentro del viaje sino a las fuentes textuales, a otros viajeros que han pasado por el mismo destino y que también han escrito sobre él. Cuando son explícitas, esas citas son utilizadas como argumentos de autoridad, visto que citar a Plinio, a Estrabón o a Plutarco en un libro de viajes es para el viajero una manera de reforzar su relato y su argumento.

Pitol, por ejemplo, en su viaje a Rusia y alrededores (*El viaje*, 2002) alude a los diarios de Pushkin en Georgia, a Gogól, Kafka, Bulgakov, Pasternak, Ajmatova y Tsvietaieva, entre muchos otros autores. Abad cita a Cavafis en su libro *Oriente empieza en El Cairo* (Alfaguara, 2011); Kerouac alude a Burroughs, a Huxley; Nooteboom a Roth, a Colón, a Petrarca; Sorela se remite a otros que antes que él han viajado a la India: Kipling, Octavio Paz, Herman Hesse, Naipaul –Paz citaba a su vez a Kipling, al Mahabharata, a Lévi-Strauss... quien a su vez es citado por Chatwin, que también se refiere al relato de Homero, a Gilgamesh...-. Es una sucesión infinita de capas, de ecos. Y lo raro, en un libro de viajes, es no encontrar una imagen o alusión directa a la *Odisea* o a su protagonista. Incluso se dan las citas apócrifas, un recurso muy usado por Stendhal –que parafraseaba mal a Shakespeare y atribuyó frases a La Fontaine que no eran suyas-. También lo utilizó Kipling, que en los epígrafes de sus relatos alude a obras que en realidad no existen (y es posible que éstos inspirasen a Borges, gran lector de Kipling, para contribuir al apogeo de la fórmula).



Se podrían citar tantos ejemplos, casi uno por cada libro de viajes, que eso hace posible decir que la narrativa de viaje es la más autorreferencial de las escrituras: constantemente se mira a sí misma, a su pasado, y es un espejo constante, maleable, de su propia tradición. De ahí que siempre, los viajeros, se estén parafraseando, copiando unos a otros y aludiendo a sus propias lecturas, algo que roza a veces el *name dropping*, al goteo de nombres y referencias literarias y artísticas. Como escribió Harold Bloom:

El corazón de cada joven artista es un cementerio en el que están insertos los nombres de miles de artistas muertos, pero sus verdaderos habitantes son unos cuantos fantasmas poderosos y frecuentemente antagonistas (cit. en Rotker, 2005: 164)<sup>430</sup>.

Es un lugar común decir que un escritor es hijo y a la vez padre de otros, y ese parentesco deja huella en el texto –cada autor elige su propia genealogía, dice Manguel (2010: 100)–. De esto es de lo que se trata la intertextualidad: de la presencia permanente de un texto de viaje en otros, por medio de la cita, el plagio o la alusión. Y esta es, como hemos dicho, una de las principales características de este género narrativo, que para nosotros opera como factor de información, como recurso de verosimilitud.

### 3.3.3.4 La intertextualidad como verosimilitud

Cuando hablamos de las fuentes en el texto de viaje, no se trata solamente de la alusión de manera directa, como veíamos en los ejemplos del apartado anterior. También, la presencia de fuentes textuales que el viajero introduce en su relato o la alusión a lo que otros han escrito sobre el sitio que visita es un recurso ampliamente utilizado en el género, tanto que hoy se considera uno de sus principales rasgos. Como indica Blanca López aludiendo a Kristeva:

Un texto es una permutación de textos, un juego de intertextualidad dentro del espacio de un texto dado: 'Los autores no crean sus textos a partir de sus propias mentes originales, sino más bien al compilar textos preexistentes [...] en el que varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan en sí (cit. en López de Mariscal, 2006a: 133)<sup>431</sup>.

<sup>430</sup> BLOOM, Harold (1977): *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas, Monte Ávila, p. 36.

<sup>431</sup> "Authors do not create their texts from their own original minds, but rather compile them from pre-existent texts [...] in which 'several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another'. En KRISTEVA, Julia (1981): *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.



La intertextualidad ha sido habitual en la historia del género y en la narrativa en general. Ya desde los textos griegos más antiguos, como veíamos en el repaso histórico, los relatos de viajes contenían alusiones a motivos o visiones de otros viajeros. En la tradición literaria de los primeros años de nuestra era, en los tiempos del imperio Bizantino (siglo III d.C.), la literatura consistía sobre todo en copiar y glosar, la originalidad se consideraba una tarea inútil, y los clásicos eran un modelo admirable que debía ser imitado y continuado (Manguel, 2010: 82, 122). También, hasta el siglo XVI, la palabra *original* quería decir “fundado en un modelo anterior, previo”, todo lo contrario de lo que pasó a significar en la Modernidad: nuevo, inédito, sin referente en el pasado (Pimentel, 2003: 259). Asimismo, a partir de los tiempos de la Europa del Humanismo, el conocimiento de los autores clásicos era indispensable (Richard, op.cit: 45), y en el siglo XVII, François Misson, al autor de una de las guías de viaje a Italia más conocidas de la época, aconsejaba a los viajeros que, antes de salir, leyeran las relaciones de otros que hubieran visitado esos lugares con anterioridad y que completaran esa información cotejando los datos con otros tratados históricos y geográficos sobre los países a los que se dirigían. Una vez allí, el viajero debía ir tomando notas que, de noche, debía comparar con los libros que había llevado consigo (Morotia, 2006: 202). De ahí que el recurso del intertexto haya estado tan presente dentro de la tradición de este género narrativo.

Como veíamos en el apartado anterior, las citas y referencias explícitas se suelen presentar como erudición o solvencia del escritor de viajes frente a ciertos temas –Flaubert cita al egiptólogo Champollion en sus apuntes sobre Egipto; Stendhal a Gibbon; Colón alude a lo que ha leído en Marco Polo, por citar ejemplos aislados–. También el autor alude a un viajero anterior para dar a entender que conoce a sus predecesores, algo que al mismo tiempo implica erudición y prestigio (y el hecho de que los cite como argumento de autoridad tampoco significa que los haya leído). Kerouac dice viajar como un auténtico Ismael (2009: 25). Martha Gellhorn, cuando se encuentra perdida y desesperada en la mitad de la línea ecuatorial africana, nos dice: “Releo *Memorias de África*, de Isak Dinesen. No tiene nada que ver con esta parte del continente. Es obvio que este es el país de *El corazón de las tinieblas*” (op.cit: 141). Dinesen, por su parte, alude a Phileas Fogg, a Leandro, Lord Byron, Homero, Stendhal, Shakespeare, Aristófanes –en su caso, no tanto como viajeros anteriores sino como referencias eruditas dentro del texto–. El Gulliver de Swift, en su visita a Glubbudbrib, habla con Alejandro Magno, Homero,



Aristóteles, Descartes, César, Catón y Sócrates, entre otros; Cervantes, en el primer capítulo de su *Quijote*, muestra conocimiento amplio de la literatura épica, artúrica y de los clásicos latinos. Virgilio se basaba en Homero, Ovidio, en los viajes de Eneas<sup>432</sup>, y tampoco es comprensible la *Divina Comedia* de Dante sin Virgilio (ni Virgilio y la *Eneida* sin los versos homéricos), ni sin la infinidad de referencias de las que está poblada la obra, entre ellas la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento), la mitología y los clásicos grecolatinos.

También el intertexto –podríamos decir incluso metaliteratura (literatura que habla de literatura)– es el eje sobre el que gira *Prehistorias de la India*, un cuento de Pedro Sorela en *Historia de las despedidas*. Un viajero irá a la India y antes de partir se dedica a leer a Kipling, Borges, Octavio Paz, Hernan Hesse, E. M. Forster. Y cuando encuentra un pasaje de Naipaul que dice “en las calles estaba el Este que uno había esperado: los niños, la mugre...”, decide abandonar sus lecturas. Se pregunta: ¿Acaso un viajero no es justo quien ve lo que *no* esperaba? Reconocer... o ver, esa es la encrucijada del viajero. Y del escritor” (Sorela, 2008: 101).

Esto apunta a que el viajero, en buena parte, ve con ojos ajenos. “Cada cronista vuelve a visitar y a reformular los temas, los espacios, las estrategias narrativas de sus predecesores, sumándoles su propio pacto ético y su propia vuelta de tuerca estética”, dice Jorge Carrión (2012: 15). Su narración está trufada de experiencias que no son las suyas, y eso puede, en buena parte, distorsionar la imagen de un lugar, reforzar un prejuicio o contribuir a afianzar una falsa creencia. Es, claramente, una fuente de mentiras. El propio Homero, fuente primera de buena parte de los arquetipos occidentales, posiblemente era ciego, una metáfora de la tragedia de este tipo de escritor. Como también explica Lodge, “la intertextualidad no es, no siempre lo es, una adición meramente decorativa a un texto, sino a veces un factor crucial en su concepción y composición” (op.cit: 158), siendo el *Ulises* de James Joyce probablemente “el más celebrado e influyente ejemplo de intertextualidad en la literatura moderna” (Lodge, ibíd: 156).

Ya en el repaso histórico hemos mencionado otros casos famosos de intertextualidad: el de los historiadores griegos copiándose o rectificándose unos a otros, el de Mandeville construyendo su libro de viajes a base de fuentes

---

<sup>432</sup> Sobre viajes y periplos en *Las Metamorfosis* de Ovidio Vid. Álvarez Morán e Iglesias Montiel (2006: 11-37).



documentales y sin haber realizado él mismo los viajes a los que alude, Cervantes escribiendo a la luz del *Amadis* y de *Tirante el Blanco*<sup>433</sup>, Defoe y Verne construyen sus ficciones inspirados básicamente en sus bibliotecas. Incluso Homero pudo haberse inspirado en un antiguo «Ciclo épico», del que probablemente tomó material para su obra (Manguel, op.cit: 86). Alí Bey fue una especie de Quijote que viajó y escribió a la luz de sus lecturas, y cuántos escritores no lo hacen hoy recorriendo los escenarios de otros viajeros: Javier Reverte los de Homero en su libro *El corazón de Ulises*, Jary Gennings los de Marco Polo en Asia en *El viajero*, Azorín recorre los pasos del Quijote en la Mancha...

El etcétera tan largo que es posible decir que cada libro de viajes es, en sí mismo, un ejemplo de intertexto. El caso de Cristóbal Colón es uno de los más llamativos. Ya hemos contado cómo el almirante, en lugar de descubrir América, estaba seguro de haber llegado al extremo más al este del continente asiático, a las tierras del Gran Kahn, y todo lo que vio lo ajustaba a la información preconcebida que llevaba en su cabeza, a las lecturas que había hecho del *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly (1350-1420), la *Historia Rerum Ubique Gestarum* de Aneas Silvius Piccolomini (del Papa Pío II -1458-1464-) y la versión latina del libro de Marco Polo *De Consuetudinibus et Conditionibus Orientalium Regionum*, a los que cita, especialmente, cuando intenta dar cuenta de la abundancia natural de las tierras que ha encontrado, que cree que están en Oriente (López de Mariscal, 2006a: 133).

Por eso, como explica Blanca López, lo que Colón hace cuando escribe su diario es ajustar esa realidad a su propio horizonte de expectativas y al de sus destinatarios: los monarcas y la corte. Y eso lo hace a través del intertexto:

La intertextualidad forma parte del proceso de conciliar el imaginario compartido con el referente encontrado; en dicho proceso el narrador recurre a la textualización de una serie de elementos imaginativos y los presenta, a lo largo de la trama narrativa, entrelazados con aquellos con los que da cuenta de los referentes externos. La textualización de los primeros, los imaginativos, se suele presentar a través de la repetición de los modelos arraigados en la tradición, que se encuentran contenidos en una más amplia textualidad cultural o social, o sea, en los textos fundantes de una tradición dada. Los elementos referenciales, en cambio, son decodificados por el receptor como una propuesta de nuevos modelos narrativos y descriptivos que se ponen en marcha para dar cuenta de la nueva realidad a la que el narrador testigo se ve expuesto (López de Mariscal, 2006a: 134).

---

<sup>433</sup> Sobre el viaje caballeresco en *El Quijote*. Vid. Carmona Fernández (2006: 71-91).



Y eso es exactamente lo que hace Colón cuando llega a América pero cree que ha desembarcado en las costas asiáticas: en un primer momento, su imaginario lo lleva a pensar que lo que ve se ajusta a lo que ha leído en Marco Polo sobre las tierras orientales –como cuando se topa con canoas en los ríos y cree que es la corte del Khan que viene navegando–. Pero luego, los elementos referenciales, es decir, la realidad que le sobrepasa y que ya no se ajusta a lo que ha leído –algo que le sucede a Colón en su tercer viaje–, lo llevan a formular una nueva hipótesis que se acomode nuevamente a sus ideas preconcebidas. Y fue así como Colón terminó diciendo –y creyendo– que había llegado al paraíso terrenal, del que también había leído en no pocos libros<sup>434</sup>.

Pero las referencias a las fuentes y a otros viajeros pueden no ser explícitas, como en el caso de Colón, y por ejemplo Sorela, a quien nos referíamos antes, en su cuento *Prehistorias de la India* juega con los nombres y apellidos de los autores, combinando las letras, haciendo que Paz se llame, por ejemplo, Povit Caoza, y Foster, Efrost. El intertexto puede darse por alusión, que comprenderá sólo el lector que comparta con el autor la fuente a la que apunta, o cuando se trata de un lugar común: no hay que citar la *Odisea* para hablar de las sirenas ni a *Las Mil y una noches* para sugerir a Scheherazade o a Simbad. Las fuentes intertextuales asimismo pueden funcionar como inspiración o simplemente tema, recurso narrativo. Un ejemplo sería la obra de Julio Verne, trufada de intertextos: “su estilo se caracteriza por la asimilación de multitud de discursos externos, documentos científicos, relatos de viajes, diarios y textos literarios (Compère, 2005: 217), algo que va desde la comparación del arponero de *Veinte mil leguas de viaje submarino* con Homero, hasta la presencia del mito de la Atlántida y la alusión a personajes y símbolos como Adán, Vulcano, Ulises, monstruos reconocibles en la tradición literaria, Prometeo, el *Childe Harold de Byron* (que a su vez se inspira en la guerra y los viajes de la *Iliada* y la *Odisea*) o el *Robinson Crusoe* de Defoe (Cf. ibíd.: 159-166)<sup>435</sup>.

Esa especie de «bibliografía camuflada», de juego de matrioskas o cajas chinas, cámaras de ecos, el palimpsesto, es la que va constituyendo una trama intertextual

---

<sup>434</sup> Cf. O’Gorman (1977: 102-110) y Todorov (197: 38-39).

<sup>435</sup> Como explicamos en el capítulo 3.2.6.4, Verne era un gran lector, cuya obra está totalmente basada en sus lecturas, tanto de los clásicos como de los escritores románticos y las revistas científicas de la época. También el investigador francés Christian Robin propone numerosos ejemplos de intertextualidad en la obra de Verne (Cf. Robin, 1986: 121-125).



que poco a poco va borrando las pistas de qué y a quién se citaba, se copiaba o se robaba una anécdota, una leyenda o una descripción.

Todo esto es importante porque para nosotros, en esta investigación, el intertexto funciona no tanto como retórica –que también–, sino como recurso informativo. “Si miento es que lo ha escrito otro y es él quien se ha equivocado”, parece que dice el viajero. Además, su solvencia en cuanto a las fuentes lo pone en un plano superior al de su lector, lo coloca como experto. Se espera de él que informe cabalmente, visto que maneja toda la información. Incluso porque entre sus manías está desmentir a sus predecesores. En ese sentido dice Alburquerque:

Guías, crónicas, biografías, relatos de aventuras... aparecen con frecuencia en momentos clave reforzando un punto cualquiera del relato y aportando un ingrediente que dota a las narraciones de la carga de objetividad que precisan. Aunque hay una tendencia en los libros medievales a contar e informar acerca de todo, que se manifiesta en la profusión de digresiones, parece mas bien que es rasgo común a todos los libros de viajes, debido precisamente a la necesidad propia del autor/viajero de satisfacer su curiosidad y la de los lectores, dando información cabal de todas las noticias, sucesos y acontecimientos relacionados con la historia, la cultura y las tradiciones de los lugares recorridos (op.cit: 82).

El intertexto es informativo cuando se presenta de forma explícita –es una fuente, una prueba de conocimiento solvente, igual que ocurre, por ejemplo, cuando se refiere a la bibliografía en una tesis doctoral–, pero también tiene pretensión de informar si aparece implícito o plagiado: el viajero confía en su predecesor y asume que así «informa mejor», que no se deja nada importante fuera, aunque no sea él quien lo ha pensado o visto<sup>436</sup>. En este sentido dice Ortega Román:

El que viaja y escribe busca en las fuentes remotas de la literatura e, incluso, de la historia; siente la necesidad de informarse acerca de lo que quiere escribir. Habitualmente, el escritor –y no sólo nos referimos al viajero– acudirá a los relatos de viajes para ilustrarse sobre un determinado tema porque, como opina V. León (1989, 61), estos relatos, al igual que las cartas de viajes, auténticas o inventadas, servían de instrucción y eran, a menudo, un medio de crítica de la sociedad. Así, las *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu ofrecen un ejemplo de las posibilidades del género». De ellas P. Adam (1965, XVI) comenta: “para escribir su libro,

---

<sup>436</sup> Precisamente en esta idea explica Edward Said el hecho de que un escritor experto como Nerval copiara, en su *Viaje a Oriente*, largos pasajes del libro de Edward Lane *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, “como si, habiendo fracasado en su búsqueda de una realidad oriental estable, y en su intento de dar orden sistemático a su representación de Oriente, Nerval empleara la autoridad prestada de un texto orientalista canónico”. (Said, op.cit: 251).



Montesquieu necesitaba informarse de la geografía, la historia, las costumbres de Oriente. Y por eso los libros no le faltaron, sobre todo los de relatos de viajes" (op.cit: 211)<sup>437</sup>.

Ortega cita también a García Romeral:

El viajero generalmente es lector de otros viajes o de libros para el viaje. Ha leído a los viajeros, geógrafos e historiadores clásicos y a sus coetáneos, se ha informado a través de guías de las ciudades o simplemente ha leído la prensa para tener una información del país que va a visitar (op.cit: 211)<sup>438</sup>.

Para Ortega Román, esa alusión constante a las fuentes, a otras referencias literarias y leyendas, hace que el escritor pierda el hilo narrativo-descriptivo y que su excesivo apego a esos posibles falsos testimonios deriven "automáticamente en una pérdida del valor documental, instalándonos ante el proceso que permite al libro de viajes derivar hacia la literatura de viajes" (op.cit: 212). También lo afirma de este modo Carlos García Gual (1999: 95-96):

No es raro el que la narración y descripción de viajes vaya derivando hacia la novelaría. Es decir, ese caso comienza cuando se acentúa lo subjetivo a costa de la objetividad, y el interés de la narración está puesto no ya en la veracidad de lo que se cuenta sino en cómo se cuenta o cómo se recrea la experiencia del viaje (cit. Ortega Román, *ibidem*)<sup>439</sup>.

Pero en esta investigación creemos que el intertexto no le resta al relato de viaje su carácter documental (su valor es otra cosa) y, por el contrario, reafirma su aspiración a informar. Aunque el autor literaturice el texto, esa especie de deseo totalizador, de no dejarse por fuera nada importante que se haya dicho o escrito sobre el sitio que visita, esa imperiosa necesidad de documentarse, de contrastar lo que cree haber visto con lo que otros han dicho antes que él, es lo que hace que la intertextualidad se convierta en una característica informativa, que demuestra esa voluntad en el narrador de viajes.

Es el caso de los «viajeros mentirosos» de entre los siglos XVI y XVIII, la segunda era de los descubrimientos, con la famosa trama de la supuesta existencia

---

<sup>437</sup> "Pour écrire son livre, Montesquieu avait besoin de s'informer sur la géographie, l'histoire, les mœurs de l'Orient. Les livres ne lui manquaient pas, et surtout les récits de voyageurs".

<sup>438</sup> GARCÍA-ROMERAL, Carlos (2001): *Introducción a Viajeros portugueses por España en el siglo XIX*, Madrid, Miraguano, p. 21.

<sup>439</sup> GARCÍA GUAL, Carlos (1999): "Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII", en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid, Castalia – The Ohio State University, pp. 95-103.



de gigantes en la Patagonia. Percy Adams (op.cit: 20-38) alude ampliamente a este suceso, y nuestro recuento es a partir de su investigación:

John Byron, abuelo Lord Byron y comandante del *Dolphin*, fue el primero en hablar de la existencia de seres de nueve pies de alto en el extremo sur del continente americano. Su testimonio apareció en el *Gentleman's magazine*, periódico inglés de 1766, y también en el *London Chronicle*. La sorpresa que suscitó la noticia y el hecho de otros viajeros posteriores comenzaran a hablar –y otros negar– la presencia de estos hombres enormes, llevó a los periódicos de todo el mundo a gastar mucha tinta en el debate que duró siete años, hasta finales del siglo XVIII.

Marineros como Pigafetta, Drake, Sarmiento, Argensola, Cavendish, Spilbergen, Van Noort y Frézier los mencionaron en sus crónicas. Buffon, Maupertuis y Debrosses los citaron en el mundo científico. Y a aquellos viajeros que negaban bajo todo punto de vista la existencia de los gigantes, les refutaban diciendo que no les habían visto simplemente porque con sus naves no habían llegado hasta el lugar correcto. Fue el caso de Bougainville, quien aseguró que no eran más grandes que otros hombres corrientes, y entonces el *London Chronicle* vino a decir que la Patagonia era tan grande que podía incluir todo tipo de seres. Así, a quienes lo afirmaban se les creía, entre otras razones porque eran los únicos testigos. El mundo se había ensanchado tras los descubrimientos, pero los viajes todavía eran «privilegio» –y lo de privilegio es apenas un decir<sup>440</sup>– de unos cuantos marineros,

---

<sup>440</sup> Se calcula que durante los siglos XVI y XVII naufragó una de cada cuatro naves que zarparon de Lisboa, y que en un 40% de los casos nunca se recibió noticia en Portugal porque no hubo superviviente ni se descubrieron restos de las naves (Soler Quintana, 2009: 48). Los viajes oceánicos significaban, en aquel momento, estar dispuesto a sortear todo tipo de penurias. No era un divertimento, ni ocio. Era forzoso, lleno de riesgos en el mar y en los caminos. Las tripulaciones de las carabelas, carracas (comerciantes) y galeones (militares) y transportes de servicios oficiales tenían que lidiar con el escorbuto, el tifus y las diarreas y los asaltos de piratas, las tempestades y otras inclemencias del tiempo. Todo ello además de pasar muchos días en las precarias condiciones de los navíos sin ver tierra firme, lidiar con las ratas, chinches y pulgas que abundaban en las escotillas, el hacinamiento y la dieta precaria, e incluso la falta de experiencia e improvisación de los marineros y la tripulación. Sobre el tema: PÉREZ MALLAÍNA: Pablo E. (1996): *Los hombres del océano. Vida cotidiana de los tripulantes de las flotas de Indias durante los siglos XVI y siglo XVII*. Servicios de Publicaciones Universidad de Sevilla.

Es así como el viaje, a pesar del privilegio que supone ver y conocer, nunca ha sido del todo placentero. Hubo un tiempo en el que incluso había que hacer un testamento antes de partir en un largo peregrinaje (Brilli, op.cit: 101), e históricamente quien ha salido de la comodidad de su casa se ha enfrentado a lo desconocido, a la incomodidad de los medios de transporte, de los hospedajes, de los posibles asaltos, las esperas, pérdidas de equipaje, choque de culturas, cansancio, melancolía, temperaturas extremas, expectativas insatisfechas, el tedio, las fronteras y pasaportes, e incluso la enfermedad lejos de la comodidad de la casa. Pero lo cierto es que la escritura de viaje, en su afán utilitario y con sus fines descriptivos y didácticos, ha dejado en buena parte de lado esas penurias y las dudas del viajero sobre el propio viaje que realiza (ibíd.: 79-82).



embajadores y aventureros. Este equívoco histórico incluso es el causante del nombre de aquella región americana, *Pata gonia*, que según cuenta Pigafetta se lo dio Magallanes por el tamaño del calzado de sus habitantes (Pigafetta, 1986: 22 y 29).

Lo cierto es que ninguno de ellos había visto seres enormes. No sabemos si Drake quería o no mencionarlos porque fue su sobrino quien escribió su diario, y Sarmiento lo hizo porque dio crédito a las palabras de su Capitán (aquello que decíamos de poner en boca de otro como recurso de verosimilitud).

Pero aquí tenemos claramente un caso de intertextualidad: todos ellos, sin excepción, habían leído a los viajeros anteriores que habían hablado de su existencia y por eso el mito se iba expandiendo hasta tomar forma de verdad, incluso corroborada en la prensa de la época. El editor del *London Chronicle* no dudaba de su existencia, y se preguntaba si no cómo habían hecho para ponerse de acuerdo sobre los gigantes. Decía: "es bastante increíble que tantos viajeros ilustres y famosos, que escribieron sus crónicas en periodos tan distantes, hubieran conspirado todos para coincidir en una mentira que no les era útil de ninguna manera". El periodista apela a esa fórmula ingenua de "si lo dicen muchos es cierto", pero no era consciente de que unos estaban citando a Pigafetta (gran exagerador y mentiroso), y que la información de Cavendish provenía de Anthonie Knivet, otro mentiroso de la época. La noticia de gigantes de Van Noort no venía de haberlo visto con sus propios ojos sino de escucharlo de un indio que habían tomado prisionero y así sucesivamente con todas las demás narraciones.

Pero el periódico encontraba en estos testimonios una prueba irrefutable de su existencia y perpetuó el debate durante los años siguientes, con noticias, reseñas, cartas y libros que incrementaron ampliamente la leyenda. Incluso apareció Pennant, escritor de la época, con un libro en el que reconcilió en cuatro razas todas las polémicas sobre el tamaño de los gigantes -*The literary life of the late Thomas Pennant*-, en el que llegó a inventar una carta de Byron como prueba de lo dicho.

Percy Adams asegura que el tema de los gigantes transformó los intereses del mundo editorial de la época. Se publicaron no pocos libros sobre el caso, se reimprimió todo lo que se había dicho y el interés por la literatura de viaje, dice, se debe básicamente al tema de los gigantes.



Este caso sirve para ilustrar cómo funciona el intertexto dentro del relato de viaje. Se pasan el testigo unos a otros, confían en sus predecesores, y sucede, como explica Patricia Almarcegui (2005: 111), que el viajero, más que ver, ha ido viajando para contrastar sobre el terreno lo que otros han dicho. El nuevo texto pasa a depender de un discurso anterior y buena parte de los escritores viajeros han ido desplazándose para comprobar el fallo o acierto de sus predecesores, para a continuación reafirmarlos, copiarlos, aludir a ellos o corregirlos. Y muchos por eso no ven y se convierten también en transmisores de «postales» de los destinos. Como decía Stendhal, “son los cuadros que hemos visto en París los que nos impiden admirar los frescos de Roma”. Pasa lo mismo con el viaje: quien ha leído mucho sobre un destino no ve, sólo reconoce, y cuando ve no ve lo nuevo, sino el original de una reproducción que ya conocía. La intertextualidad, por lo tanto, se convierte en una trampa. Y ese es uno de los grandes problemas del intertexto. Le pasa a Flaubert en Egipto: cuando se encuentra con un grupo de turcos fumando, no ve los turcos, sino “el paisaje de Oriente de un libro” (Flaubert, 2011: 164). También a Octavio Paz en la India, cuando constata que Nueva Delhi es una ciudad irreal, “un conjunto de imágenes más que de edificios, cuyo equivalente estético no está tanto en la arquitectura como en la novela: recorrer esa ciudad es pasearse por las páginas de una obra de Víctor Hugo, Walter Scott o Alexandre Dumas”, asegura (2001: 20).

Son muchísimos los casos en los que el narrador “no ve los lugares con los propios ojos sino con los anteojos de otros que vinieron (y que tampoco vieron, sólo leyeron)” (Abad: 2011). También lo dicen Saramago o Nooteboom: “el viaje a una ciudad siempre tiene lugar en compañía de sombras”, o como explica Brilli, el viajero tiene entre los dedos el hilo de Ariadna, y así su itinerario es al mismo tiempo real e irreal, hecho de piedra y ladrillo, pero también de imaginación, sueño y deseo (Brilli, op.cit: 423). También Muñoz Molina alude a la “arquitectura imaginaria de las ciudades”: el viajero no puede separar la observación directa, la grabación seca de la realidad y la imaginación” (cit. en Castellani, 2006: 369).

De este modo, lo que sucede con la intertextualidad es que tampoco es garantía de verdad, igual que con la *declaración de intenciones*, la *alusión a las fuentes* y la *impotencia comunicativa* a la que recurren los narradores como recursos de credibilidad. Significa que pese a las manifestaciones de objetividad y a que un autor jure y perjure que se atiene a la verdad y nada más que a la verdad, la amenaza de la invención, la exageración, la alegoría y la mentira asechan y pueden



estar a la vuelta de la página. Por error, intención u omisión, cualquiera que sea el caso. Por eso, como en el caso de los gigantes de la Patagonia, son muchos otros los ejemplos de desinformación, de falsedad o manipulación premeditada, prejuicio o error histórico. Como vimos a lo largo del repaso histórico del capítulo anterior, eso precisamente era lo que sucedía con la construcción de la imagen de Oriente, la «España Negra» de entre los siglos XVII y XIX –inquisitorial, paleta y religiosa que se impuso en Europa–, y la «invención de América»<sup>441</sup> en los tiempos de su descubrimiento, cuando Colón pasó dos viajes sin descubrir el continente sino viendo lo que había leído en Marco Polo. Y el problema es que el viajero, en su intención de crear una imagen del mundo, puede llegar no sólo a crearla, sino a desenfocarla, de forma consciente o inconsciente. Como explica Esther Ortas Durand:

La literatura de viajes constituye sin duda una atalaya privilegiada para el estudio de la conformación y difusión de una determinada imagen del Otro: la polivalencia de su valor documental estriba en el hecho de que el relato del visitante ofrece una serie de informaciones, comentarios y aspectos que corresponden a una visión específica del lugar recorrido, cuya fortuna potenciará la lectura del texto; pero también reside en el hecho de que la propia mirada del viajero está influida (sic) por unas imágenes previas acerca de lo que va a ver, ya sean éstas admitidas y reproducidas sin más o bien puestas en tela de juicio y modificadas en el desplazamiento y la escritura (Ortas Durand, 2005: 48).

Lo cierto es que la utilización, por parte del escritor viajero, de los recursos de credibilidad que hemos venido analizando, nos lleva a pensar que sobre la escritura de viaje, entre su narrador y su lector, opera un *pacto* ya no ficcional –como sucede con el cuento y la novela– sino *informativo*. Declarar que su texto es verdad no es garantía de tal, sin embargo ahí se establece un pacto, y por eso plantear su recepción en términos de *credibilidad* y *verosimilitud* es más adecuado que en términos de verdad/falsedad, como pasa con otros géneros. Y ese pacto depende básicamente del narratorio. La credibilidad, en últimas, reposará en él, por más que el escritor utilice declaraciones de intenciones, aluda a sus fuentes o se manifieste impotente ante la descripción de la realidad. Como diría el crítico y teórico francés, Michel Riffaterre (1997: 171), la intertextualidad es un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación y que es lo contrario de la lectura lineal; y es el lector quien debe dar respuesta a esa propuesta narrativa.

---

<sup>441</sup> La expresión, como hemos visto, es de Edmundo O’Gorman.



### 3.3.4 La importancia del narratario

Cuenta una vieja historia aquella vez que el rey de Siam recibió la visita del embajador de Holanda en su reino:

Cierto día el Rey de Siam pasó la tarde entera en palacio escuchando los relatos del embajador de Holanda. Eran relatos de su país nativo, un lugar lejano y extraño para el Rey de Siam y sus súbditos. El rey le seguía con atención. "A veces —le dijo el embajador— en Holanda el agua se enfría tanto que los hombres caminan sobre su superficie. Se vuelve tan sólida que incluso un elefante podría caminar sobre ella". "Hasta ahora —le interrumpió el rey— he creído todas las cosas extrañas que me has contado, porque te he considerado un hombre sabio y limpio. Pero después de oírte esto último, no. Ahora ya estoy seguro de que me has estado mintiendo todo este tiempo"<sup>442</sup>.

Este es un ejemplo recurrente entre los teóricos del relato de viaje para explicar cómo "lo real no es necesariamente lo verosímil", como dijo en su día Maupassant, una afirmación que se puede aplicar al relato de viaje casi más que a ningún otro género. Es cierto que el hielo se congela y es posible caminar sobre él, pero en Siam, un reino que se ubicaba en los que hoy son los territorios de Tailandia, Camboya y Laos (tierras ecuatoriales de altas temperaturas durante todo el año) aquello resultaba tan descabellado como para los griegos leer sobre "un lugar tan frío en invierno en el que las palabras se helaban pero podían luego con la llegada de la primavera volver a ser escuchadas tras el deshielo" que atribuye Plutarco a Antífanos (Gómez Espelosín, 2006: 72). También pasa con Marco Polo, cuando sus contemporáneos dudaban de sus historias, en buena parte verdaderas:

Gente que creía que los alquimistas podían transformar metales en oro, que un número infinito de ángeles podía bailar en la cabeza de un alfiler, que monstruos que escupían fuego engullían los barcos que se caían de los extremos de una tierra plana, no podían aceptar que un rico y poderoso emperador mongol encargara un regalo de 100.000 caballos blancos. O el dinero de papel (Cox cit. en Rivas: op.cit: 130).

El problema de la verdad del texto recae pues en el lector. Ya lo decía el propio Quijote: "si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más" (Cervantes, II, XXIV: 232).

<sup>442</sup> La traducción que citamos aquí es la de Pimentel (op. Cit: 90), pero esta anécdota aparece también en John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, libro IV, cap. XV. Pimentel advierte haberla leído a su vez en la *Investigación sobre el conocimiento humano* de David Hume (1748), y en Steven Shapin, *A social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century*. England, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 22 y ss.



Así es como en la relación entre narrador y su público, está claro, es donde se origina el *pacto de credibilidad*, o *pacto informativo*: es el receptor quien decide si creer o no a quien cuenta su viaje y es, a su vez, quien impone unas determinadas expectativas e interés en la narración viajera: busca información, testimonio, conocimiento. De nuevo, no es el caso de la recepción de un cuento o de una novela: el lector no está esperando aprender de ella en el sentido clásico del término, no busca en sus páginas datos reales, útiles, verificables, contrastables. Ese interés del lector es el que legitima, también, y en el mismo sentido que venimos demostrando, el carácter informativo del texto de viaje.

Ese pacto al que aludimos se establece entre escritor y lector en las primeras páginas, tal como lo explica David Lodge en *El arte de la ficción*:

El novelista o el cuentista nos convence para que compartamos cierta visión del mundo mientras dure la experiencia de la lectura, con el efecto, cuando lo consigue, de esa extasiada inmersión en una realidad imaginaria que Van Gogh capturó tan bien en su cuadro *La lectora*. Incluso los novelistas que, para sus propios propósitos artísticos, rompen deliberadamente ese hechizo, primero tienen que crearlo (1999: 13).

Si es así para el novelista y el cuentista, más aún para el narrador de relatos de viaje. Se trata de una invitación al asombro, a ir de la mano del escritor –en barco, globo, trasatlántico, submarino, tren, a pie, en silla de posta o en avión– a un paisaje desconocido, a visitar lo exótico, a descubrir, guiado por él, las cosas maravillosas u horrores que allí se encuentran. Es en esas primeras páginas donde el narrador se sitúa y el lector se entera de dónde viene el viajero, para donde va, y si le compensa realizar con él aquel recorrido, con todo su riesgo y aventura. Porque si la novela, como dice Lodge, “es una habitación en la que los lectores estamos encerrados con el narrador” (ibíd.: 130), el relato de viaje es un paseo compartido, y por eso hay que elegir bien el compañero si más tarde no lo quieres abandonar<sup>443</sup>.

Entre otras cosas porque el lector de relatos de viaje no busca sólo información:

---

<sup>443</sup> Una anécdota sobre elegir bien el compañero: Una elección de este tipo fue lo que le permitió a Darwin poder embarcarse en *El Beagle*: el capitán FitzRoy había dicho desde el principio que por importante que fuera y por méritos que tuviera el naturalista que viajara con él, nunca aceptaría a una persona con la que no fuera capaz de entenderse, ya que se trataba de compartir espacios muy limitados en un viaje de muy larga duración. Darwin cuenta lo que FitzRoy esperaba de él: “Me preguntó una vez: ¿le importará que cuando yo quiera estar solo se lo diga y usted deje para mí todo el camarote? Si confiamos el uno en el otro creo que nos entenderemos bien, de lo contrario lo más probable es que nos mandemos al diablo”. Darwin aceptó, y así se enroló en ese viaje que cambiaría su vida y la de la historia de la ciencia (Regás, 2000b).



Desde siempre, las mejores crónicas de viaje no han sido meramente descriptivas. Lo que interesa al lector no es sólo visitar un cierto paisaje a través de los ojos del autor, sino, sobre todo, compartir las pequeñas molestias y delicias de la aventura: el mal tiempo, la extraña comida, los encuentros amorosos, los accidentes, los traumas burocráticos, el sentimiento de lo ajeno. El lector de libros de viaje no quiere privarse ni de los peores peligros ni de las más banales epifanías. Lo único que rechaza es el tedio (Manguel, 2012: 2).

¿Qué sería de la *Odisea* sin los obstáculos que padece Ulises? ¿No resulta básicamente aburrido el relato de Flaubert en Egipto cuando se empeña en largas descripciones del paisaje o de los monumentos? ¿No caemos en el tedio, también, durante los pasajes técnicos *De la tierra a la luna* de Julio Verne? (Eso era justamente lo que criticaba Swift y de ahí su sátira de Gulliver: no era una crítica tanto al viaje como a los procedimientos de sus escritores, a la prolijidad y barroquismo de sus descripciones de vientos y coordenadas (Adams, 1983: 142-143). Si la lectura es viaje, como dijo Butor, el lector lo que busca son los accidentes, igual que el viajero. Como dijo Stevenson, "viajar esperando es mejor que llegar, y el verdadero éxito reside en el esfuerzo" (2008: 188).

Decía Heinrich Heine, el poeta y ensayista alemán del siglo XIX, que "no hay nada más aburrido en el mundo que leer la descripción de un viaje a Italia, excepto, quizá, escribirla" (cit. en Brillì, op cit: 11). Heine dijo Italia pero podría ser cualquier destino. Y quizá de ahí que Stendhal, en su guía romana, invitase al lector a saltarse deliberadamente las páginas. La obra de este francés del siglo XIX marca un recorrido discontinuo y lleno de rodeos por la ciudad, deambulando a partir de su deseo, utilizando "una estructura digresiva, siguiendo un itinerario que respondía más al capricho del autor que a necesidades históricas o geográficas [...] nada de explicaciones sistemáticas por barrios y menos aún por épocas (la Roma antigua, la cristiana, la barroca, etcetera) sino dejándose llevar por el deseo" (Bravo, 2006: 192).

Pero como el escritor es consciente de abrir largas explicaciones sobre el pequeño detalle de un cuadro, un monumento, suceso histórico o anécdota, invita a sus lectores a saltar frases o párrafos completos. Como dice Michel Crouzet (1992: 546), este libro es "un paseo en sí mismo, un «libro-revoltijo» que anunciará un plan para no seguirlo, que seguía una cronología sin ser fiel a ella [...] Stendhal realizaba realmente el ideal de la escritura-viaje: en el marco de la ciudad seguía al día los caprichos de las sensaciones". Y es por eso mismo que, si se atiende el consejo de Stendhal de saltar unos cuantos párrafos, aquellos paseos resultan todo menos



aburridos. La gracia no está en la descripción sino en el anecdotario, en la ironía con la que habla de los burgueses de la época, en su sátira a la Iglesia, entre otras situaciones.

También lo dice con sorna Martha Gellhorn: nadie quiere saber realmente las vivencias de quien ha estado lejos de casa:

Al regresar, nadie está dispuesto a escuchar nuestras anécdotas de viajeros. «¿Cómo ha ido el viaje?», preguntan. «Genial», decimos. «En Tiflis vi...» Mirada perdida. Tan pronto como la buena educación lo permite, o incluso antes, la conversación deriva a noticias locales como los cotilleos, el escándalo político de turno, quién ha leído qué, la serie de la noche...". Y luego dice: "los grandes viajeros reúnen todos los impresionantes requisitos necesarios para su trabajo, pero carecen de humor (2011: 19-20).

De nuevo, esto es aplicable básicamente al libro de viajes descriptivo, o más bien, para los pasajes descriptivos del libro de viajes. El lector no ha vivido la experiencia del desplazamiento, es probable que tampoco conozca el escenario que el escritor detalla e incluso puede pasar que las palabras del narrador resulten insuficientes para comunicar la realidad, y más si se trata de la belleza de un paisaje o la exuberancia de una experiencia.

¿Entonces? ¿Por qué históricamente el género ha tenido tantos adeptos? ¿Es posible que el relato viajero, por definición, carezca de narratario? No creemos que sea así. El autor de viajes se dirige por definición al curioso, a aquel que como él ha querido ver tierras lejanas, adentrarse en lo desconocido en búsqueda de lo exótico o del conocimiento, pero que quizá, a diferencia del narrador, no ha tenido la oportunidad de hacer el viaje. Y ya sabemos que el deseo del viaje, de conocer, es innato al hombre, de ahí el éxito histórico del género. El escritor de viajes le habla, pues, a un afín, por lo menos en términos de intereses. Además hay que recordar que el protagonista del viaje es el viajero, «el héroe», y quien lee su relato también quiere ser héroe, se identifica con él, y quisiera ser él mismo quien sale y emprende la búsqueda" (Hernández Álvarez, 2007: 20).

Además, el lector que se acerca a este tipo de libros no es el mismo de una novela o un cuento, sino más bien uno que quiere información práctica y útil, que busca conocimiento. Evidentemente esto no es aplicable a las novelas de aventuras viajeras, que comparten con la novela un carácter lúdico, de entretenimiento, pero sí al libro de viajes propiamente dicho. Por eso Gellhorn, después de decir que nadie quiere saber lo que ha vivido el viajero, recapitula y concluye: no es que no quieran



saberlo, es que más bien quieren deleitarse con sus penurias, saber de un brazo roto, un monstruo en el camino o del calor inaguantable. Es ahí donde el relato de viaje vuelve a resultar atractivo, es uno de los aspectos en los que radica su amenidad.

Pero lo cierto es que todas esas expectativas han condicionado históricamente la recepción del texto de viaje. Igual que sucede con el texto informativo, hay un lector modelo del que el escritor viajero es absolutamente consciente, y es él quien pone las reglas:

El escritor es consciente de que su texto va a ser leído por un lector –valga la redundancia– que se encuentra *al otro lado*. Como ya hiciera Jean-Jacques Rousseau (1966, 568) en su *Émile*: “lector, ahórrame las palabras, si estás dispuesto a escucharme, sigue las reglas de mi relato”<sup>444</sup> (Ortega Román, op. Cit: 220).

La consciencia de ese lector es la que hecho que tantos autores hayan recurrido a la hipérbole, a la exageración y a lo asombroso para satisfacer a ese receptor que le estaba esperando. Como explica Sofía Carrizo (op. Cit: 26), “todo autor de un libro de viajes, sea de la época que sea, tiene presente de modo prioritario en su horizonte de recepción que sus informaciones tienen que estar necesariamente en una trabazón íntima con expectativas profundas de la sociedad a la cual se dirige”. También lo dice Jean François Bernard: “El mundo de los viajeros está repleto de exageraciones e infinitas falsedades que tienen por objeto presentar a los autores como valiosos a los ojos de los lectores”<sup>445</sup>.

Pero no se trata sólo las expectativas del lector, también de las del propio viajero. Puede que el destino al que llega le decepcione, que esté por debajo de sus expectativas, como le sucedió a René Caillié al llegar a Tombuctú, que esperaba encontrar *El Dorado* y lo que vio fue un montón de casas mal construidas<sup>446</sup>. Hemos dicho que todo viaje comienza antes que el viaje mismo, primero en la mente, en la imaginación de quien sale al camino. Por eso dice Gastón Bachelard que la poesía está en la anticipación:

---

<sup>444</sup> “Lecteur, épargnez-moi de paroles; si vous êtes fait pour m’entendre, vous suivrez assez mes règles dans mes détails”.

<sup>445</sup> “The world of travelers is filled with exaggerations and infinity of falsehoods in order to make the authors appear worthy in the eyes of the reader”. Cit. en Pimentel (2003: 34) y Adams (1980: 277).

<sup>446</sup> Vid. Supra. Nota 344.



Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una gran experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños (cit. en Álvarez de la Rosa, 2004: 20)<sup>447</sup>.

Por eso es posible que esa imaginación se imponga luego en el texto, para cubrir las carencias y la inferioridad de lo esperado, lo que el viaje no llena. Es una promesa incumplida. Así, puede que el viaje le falle a él –y esto es bastante habitual, por otra parte–, pero el escritor considera que no puede fallarle al lector. Y de ahí que tantas veces mienta.

De cualquier modo, las expectativas de lectores y viajeros ha evolucionado con las épocas. Es la época la que también ejercerá toda su influencia sobre lo que al visitante le fascine o le repela. Y su lector es el representante de esa sociedad: En el Medioevo había que hablar de los *mirabilia*, en el Siglo de las Luces, de la ciencia y sus avances, de botánica y naturalismo, pero también de las fantasías de las tierras descubiertas, de las peleas coloniales y de las historias de bucaneros y piratas.

La curiosidad de los lectores también ha variado respecto al país o la región visitada: como hemos dicho ya, Europa miró a España desde el siglo XVIII como inquisitorial y luego como tierra de toros y bulerías, gracias a los textos de viajeros como Mme. d'Aulnoy y otros escritores de la época. Y Oriente ha tenido desde siempre, gracias a los relatos de viaje –desde Herodoto, Pseudo Calístenes, Ctesias, Marco Polo, Mandeville hasta los escritores contemporáneos–, ese velo de misterio y un imaginario de exotismo que se mantiene todavía<sup>448</sup>. Tanto evoluciona ese lector que descubrir una mentira en un relato viajero no tiene las mismas consecuencias que en una época que en otra, y en muchas ocasiones el lector incluso está esperándola, o buscando un espejo de su propia sociedad. Es algo que tiene también que ver con el rigor histórico, con el concepto de verdad que varía a lo largo del tiempo y respecto al momento en el que es pronunciada<sup>449</sup>.

---

<sup>447</sup> BACHELARD, Gastón (1978): *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 12.

<sup>448</sup> Una polémica reciente aborda el caso de los escritores europeos y americanos contemporáneos que han escrito sobre Tánger: "Cualquiera puede pasar aquí unas semanas y escribir un librito", dice el escritor Mohamed Chukri, quien lamenta la superficialidad con la que algunos literatos han abordado el retrato de Marruecos. Dice que muchos han abordado su país con "odio, racismo y desprecio". Las reflexiones forman parte de *Paul Bowles, el recluso de Tánger*, sobre el escritor americano que vivió más de cincuenta años en esa ciudad. Como él, también Virginia Woolf, Capote, Ginsberg, Kerouac, Gore Vidal, Tennessee Williams o Paul y Jane Bowles fueron algunos de los escritores que hicieron parada y escribieron sobre la ciudad de Chukri (En *El País*, 16 de agosto 2012).

<sup>449</sup> Sobre el tema: SHAPIN, Steven (1994): *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago, The University of Chicago Press.



Porque no es lo mismo el concepto de verdad en Shakespeare que en Herodoto, Tucídides o Hemingway. Los historiadores que hoy rescatamos son aquellos que coinciden con nuestro criterio, pero no eran necesariamente los triunfantes en sus respectivas épocas. Como dice Foucault, "cada sociedad tiene su régimen de verdad, su política «política general» de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos"; "la verdad se adecua a las contingencias históricas, es modificable, está en perpetuo desplazamiento y sometida a instituciones que la validan (2005: 18-19). En la Edad Media, Dios era garante de lo verdadero, en la Ilustración, el empirismo, el ojo fiel (cf. Pimentel, 2003: 68) ¿Hoy? Es decir, que hablamos de «verdad y mentira» con respecto al sistema del que procedemos, de la época, del orden en el que se inscribe un determinado concepto, y es así como la verdad también evoluciona, es inestable, es un concepto que se redefine permanentemente y que depende de la cosmovisión de cada época.

Lo que está claro es que todos esos factores han condicionado siempre el texto de viaje, por más que el escritor tenga o haya tenido pretensiones de objetividad con el escenario y la vivencia de la que luego dará cuenta. Los lectores estaban deseando leerles, pero tampoco se dejaban engañar, y por eso los editores recurrían a todo tipo de trucos para, por un lado, convencer de que lo que contaban los viajeros era cierto y, por otra parte, manipulaban los relatos o forzaban a los autores a embellecerlos, convencidos de que así gustaban más al público. Los lectores, evidentemente, eran el factor determinante en la previsión de ventas, y por eso intentaban subsanar esa fama histórica de mentirosos con la que cargaban los narradores de tierras lejanas.

Percy Adams explica que entre 1660 y 1800, por ejemplo, se publicaron más de cien colecciones de viajes y cada una incluía veinte, treinta y hasta cien volúmenes, y los editores, que en principio reproducían los textos originales, a partir de 1750 universalizaron el método de resumir, combinar, reordenar y reescribir los libros de viaje (op.cit: 88). Evidentemente era un género muy popular, «la burbuja de los mares del Sur»<sup>450</sup>, y a ello se debieron entre otras cosas las confiscaciones de los diarios de a bordo del Almirantazgo Británico y las supuestas versiones oficiales que editaba, como la del capitán Cook que hemos mencionado antes aquí, por la que Hawkesworth, el «reescriptor», recibió alrededor de 6000 libras,

---

<sup>450</sup> En Adams (1980, op.cit: 225) y en Melville (2011: 27).



mientras que Henry Fielding cobró apenas 1000 por la que se considera la mejor novela de la época<sup>451</sup>. La de Fielding, claro, no era exactamente una novela de viajes (*Tom Jones*).

El caso es que los editores creían que el público no quería seudónimos ni falsos autores, y que necesitaba estar seguro de que lo que leía era verdad, o por lo menos que así se lo aseguraran. Por eso abrían los libros con un prefacio o una declaración que procuraba ser garantía de tal. El texto de viaje, dice Adams, como otras formas de literatura popular, necesitaban dar apariencia de verdad, o la ilusión de ser una suerte de biografía, autobiografía o historia, y de ahí que muchos escritores se hicieran pasar por editores o traductores de diarios, volúmenes de cartas o manuscritos (1983: 97). También lo explica Racault, que dice que precisamente en el siglo XVIII, cuando la novela carecía de crédito y era vista como mentirosa, inútil y frívola, se recurrió a modelos narrativos que dejaban claro que “esto no es una novela”, y se publican memorias, historias secretas, relaciones históricas, correspondencias y pseudo autobiografías que cubrían la ficción con la autoridad de la historia (1986: 87).

Por eso los editores llegaron incluso a llamar a testificar a personas reales –en otros casos imaginarias, citadas en los prólogos– para que verificaran que una historia o anécdota era real. Por ejemplo, en el prefacio del *Robert Drury* de Crusoe, el autor apela al capitán William Mackett para verificar la existencia del viajero-protagonista. También el editor y traductor al inglés del *Naufragio de M. Pierre Viaud*, (escrita por el francés Dubois-Fontanelle), ofrecía certificados de autenticidad de los hechos maravillosos que se relataban (Adams, 1980: 99).

Otra de las técnicas de los editores para eliminar las sospechas sobre un libro consistía en suprimir directamente aquellos hechos que podían parecer falsos. Se permitían poner asteriscos, o una o dos letras para los nombres propios en lugar del nombre completo, incluso cambiar completamente ese nombre por otro, como dijo Defoe haberlo hecho en su novela *Roxana*. Incluso Prévost<sup>452</sup> llegó a decir: “estas supresiones son un signo de buena fe del resto de la obra, ya que con menos respeto

---

<sup>451</sup> En Adams (1980: 224), Silva (2000: 32) y Pimentel (2003: 239).

<sup>452</sup> Se trata del Abbé Prévost, novelista, historiador y traductor francés. Esta aclaración aparece en su libro *Los viajes del Capitán Robert Lade* (1744).



por la verdad sería fácil llenar esa brecha con suposiciones imaginarias" (cit. en Adams: *ibídem*).

Dicho esto, es posible confirmar que de algún modo, históricamente, se ha infravalorado al lector de textos de viaje. Se le ha supuesto como alguien frívolo, interesando en la aventura, de ahí siempre la exageración, el recurso de lo maravilloso y las múltiples técnicas de validar el prejuicio, la desinformación o la fantasía. Esta suposición no ha dejado de estar presente, y Alarcón nos da un ejemplo de cómo Julio Camba, periodista español de principios de Siglo XIX y viajero, veía exactamente a sus receptores:

Yo soy un escritor decorativo y me dedico a una literatura fácil, superficial y pintoresca". Su objetivo, declaraba, 'es entretener al lector y «pasar el rato», ya que «el público es frívolo, ligero», y «quiere que le digan las cosas de una manera rápida, fácil, agradable y sin palabras alemanas» [...] de esta forma, apunta irónicamente, «el pobre periodista» está obligado a poner un poco de amenidad en la vida de sus lectores, aunque sea calumniando la realidad, convirtiéndola en un artículo de prensa (cit. en Alarcón, 2005: 176).

Pero calumniar la realidad no demuestra otra cosa que la incapacidad de un escritor para trascender la realidad. Como dice Lorenzo Silva: "Quien recurre a lo imposible para impresionar al lector despistado, en el fondo no hace otra cosa que reconocer su impotencia y su ignorancia como intérprete de la realidad y como artista capaz de trascenderla" (Silva, 2008: 257). También lo dijo Nietzsche: "El imaginativo niega la verdad ante sí mismo, el mentiroso, únicamente ante los demás" (2006: 21).

Lo cierto es que ese tipo de tretas lo que buscan es satisfacer a los lectores, y otro recurso para seducirle ha sido, además de embaucarle, apelar a él como partícipe, como dialogante, involucrarlo en la experiencia también como testigo, dándole a plenitud su condición de narratario.

Como explica David Lodge en *El arte de la ficción*, todo texto debe tener un narrador, por más impersonal que sea, pero no necesariamente un narratario. "Se llama narratario a cualquier alusión al lector de la novela dentro del mismo texto o a cualquier sustituto de él" (Lodge, 1999: 127) Y así sucede en muchos textos de viaje. Desde el primero de todos, *Gilgamesh*, que le habla a sus lectores:

Voy a [presen]tar al mundo [A aquel] que todo lo ha visto, [ha conocido] la tierra en]tera, penetrando todas las cosas [...] Mira esta muralla (prieta) como una red de pájaros. Contempla este zócalo, ¡inimitable! (Edición de Bottéro: 2007: 59-60).



También Luciano dice: "Escribo de lo que no vi ni comprobé no supe por otros, y es más, acerca de lo que no existe en absoluto ni tiene fundamento de existir. Conque los que me lean no deben creermé de ningún modo" (1998: 28). Las guías de viajes apelan necesariamente a su lector, que es quien realizará el viaje. En el Medioevo, por ejemplo, guías de peregrinos como en el *Libro de los huéspedes*, son una alusión explícita al lector: "Como el camino mismo, este texto depende de la participación en el sentido de que su enfoque y su tema principal es el lector/peregrino [...] que incluye al lector/oidor de una manera esencial dentro de la narración. Es un libro que en vez de decirle al peregrino qué va a experimentar a lo largo del camino, toma la experiencia ya vivida y la utiliza para desarrollar una ideología de la peregrinación" (Spaccarelli, op. cit: 122).

Flaubert también utiliza este recurso: "Contarles lo que se siente en el momento de la partida y cómo el corazón se rompe con la súbita quiebra de los hábitos más delicados, sería muy largo. Me lo salto" (op.cit: 33). Así introduce el francés uno de los primeros capítulos de su *Viaje a Oriente*, cuando apenas enfrenta los prolegómenos de la partida. Evidentemente, cuando dice «contarles», nos habla a «nosotros».

También el protagonista de las *Memorias de un turista* de Stendhal apela directamente al lector y asimismo Gérard de Nerval comienza su *Viaje a Oriente* recurriendo a la segunda persona del singular: "Ignoro si tú estás interesado en las peregrinaciones de un turista que parte de París en pleno noviembre..." (2012: 28)<sup>453</sup>.

Conrad utiliza al personaje de Marlow, en *El Corazón de las tinieblas*, para presentar los acontecimientos: "Marlow es útil por el realismo que les puede dar desde su perspectiva de protagonista, y simultáneamente, como comentador, los juicios que emite son los que confieren a la historia su significado" (García Ríos, op.cit: 8). El escritor, a través de esa voz, le habla a su lector como un viejo conocido: "Como recordaréis, acababa de regresar a Londres después de una buena temporada en el océano Índico, el Pacífico y el mar de China (una dosis considerable de Oriente), unos seis años, y andaba ocioso, entorpeciendo en vuestras vidas, como si tuviera la misión divina de civilizaros" (Conrad, op. Cit: 26). Y también: "Por supuesto, vosotros, amigos, veis más de lo que yo podía ver entonces. Vosotros me veis a mí, ya me conocéis..."

---

<sup>453</sup> "J'ignore si tu prendras grand intérêt aux pérégrinations d'un touriste parti de Paris en plein novembre..."



Dante apela a su lector constantemente en la *Divina Comedia*; también Swift en *Los viajes de Gulliver*, y quizá una de las más conocidas alusiones al narratario en un relato viajero es la de Melville. "*Call me Ishmael*"<sup>454</sup>, al comienzo de *Moby Dick*, nos coloca como participantes del relato, nos hace espectadores y casi participantes de una escena, más que simples lectores. Esta novela apela al lector casi todo el tiempo.

Como es evidente, no es sólo que el escritor sea consciente de su lector, sino que establece con él una relación de complicidad por apelación:

La relación entre el cronista y su receptor es muy estrecha. Por ello, el autor representa en su texto a su lector implícito, con el que comparte unas referencias comunes, y lo interpela frecuentemente con toda familiaridad, dando lugar, de este modo, al simulacro de un espacio público de diálogo amistoso, informal y cómplice". El escritor viajero conoce su público y esto le permite, por tanto, "conocer las expectativas de sus lectores y jugar con ellas [...] Pero el papel de este lector implícito todavía es más importante, puesto que se constituye en un auténtico narratario: no solamente es un receptor inmanente del discurso del cronista, con el cual dialoga en la crónica, sino un colaborador de pleno derecho en la construcción del texto. Sin él, la escritura de la crónica no es posible. Su propio autor alude a ello, y a la complicidad necesaria para que su escritura resulte efectiva (Alarcón, 2005: 169-170).

El lector-espectador funciona como guía para el escritor, es el eje sobre el que pivota el relato, dice Gómez Espelosín (2006: 68). Y como explica Eugenia Popeanga:

El lector es un partícipe activo en la definición de los libros de viaje y será el que marque el grado de literariedad de estos textos, puesto que es siempre invitado a seguir los pasos del autor-viajero, acompañándole en su aventura viajera, de manera pasiva en ocasiones, pero también activa en muchas de ellas (op.cit: 342).

Por eso decíamos en el capítulo anterior que el lector es el que completa el texto de viaje. Es básicamente un proceso compartido, en el que la capacidad de sugerencia y evocación del escritor es tan importante como la complicidad de su lector para recibirla. Por eso en la escritura de viaje es tan común encontrar esas alusiones al lector dentro del texto, en las que el narrador, al dialogar con él explícitamente, crea lo que Barthes definió como "ilusión referencial" (1970: 100), que a veces es contradictoria, como apunta López Alonso (1995: 41).

Esto quiere decir que es posible que el lector, al verse interpelado, que es a él a quien le hablan, dé más credibilidad al texto, porque se siente partícipe, cómplice.

---

<sup>454</sup> Hay muchas traducciones para este comienzo. "Pueden ustedes llamarme Ismael", en la traducción de Enrique Pezzoni (Random House Mondadori, 2010), que es la edición que manejamos para esta investigación.



Por eso en esta investigación consideramos que este recurso funciona también como verosimilitud: Si yo te hablo a ti se supone que no te miento, por lo menos no de forma deliberada. Hacerlo sería burlarme de ti en tus narices. Y es por eso que el diálogo con el receptor se convierte en una forma más de validar un relato como verdadero.

Hay otro aspecto en el que el narratario es importante en el texto de viaje. Si decíamos antes que el autor viajero defiende su verdad –o su mentira– a través de la *declaración de sus intenciones* o admitiendo la impotencia de sus palabras para comunicar una determinada realidad, también lo hace justificando, frente a su lector, la falta de intención de sus apuntes, diciéndole de que no se trata de una escritura premeditada:

Una de las formas más utilizadas para justificar esta verdad de la mirada del viajero en las descripciones realizadas en el escrito de viaje es hacer presente la falta de intencionalidad del propio escritor para publicar su escrito posteriormente. Esto es, en la medida que en el momento en que el escritor comienza a escribir su viaje no existe ni narratario, ni lector implícito de sus palabras, y menos todavía un lector explícito futuro, no puede haber ideología alguna en ellas para conmovir al lector hacia sus objetivos, si es que los tuviese a priori. Así, por ejemplo, podemos leer [...] en el *Avertissement* del *Voyage en Orient* de Lamartine: “Las notas que he consentido mostrar aquí a los lectores no tienen ninguno de esos méritos. Las doy con reticencia; no son buenas para nada más que para mis recuerdos; no estaban destinadas nada más que a mí mismo. [...] Pero, ya lo dije, un viaje de escritura no estaba entre mis pensamientos”<sup>455</sup> (Soriano, op.cit: 36-37).

Esto casi nunca es cierto<sup>456</sup>. Ya hemos visto cómo el texto de viaje tiene un narratario específico y además el escritor profesional sabe que más tarde o más temprano sus notas serán publicadas. Por eso de ningún modo es fácil para él, como explica Romero Tobar, “eludir las expectativas que tienen sobre él los destinatarios inmediatos de sus escritos ni de las determinaciones del discurso que implica el

<sup>455</sup> “Les notes que j’ai consenti à donner ici aux lecteurs n’ont aucun de ces mérites. Je les livre à regret ; elles ne sont bonnes à rien qu’à mes souvenirs ; elles n’étaient destinées qu’à moi seul. [...] Mais, je l’ai déjà dit, un voyage à écrire n’était pas dans ma pensée”. En LAMARTINE (1978): *Voyage en Orient*, Avertissement, Paris, Editions d’Aujourd’hui.

<sup>456</sup> Hay casos que son llamativos en ese sentido, como el *Diario de un viaje a Italia* de Montaigne. No está nada claro que el padre del ensayo tuviera intención de publicar las notas de sus viajes, al ser reflexiones pobladas de datos fisiológicos y escatológicos referentes a sus cólicos renales; cólicos fueron los que, por otra parte, motivaron su viaje. Un ejemplo: “Tuvo luego un fuerte cólico, el veintitrés [de diciembre] y por eso se acostó hacia el mediodía y así estuvo hasta la noche, que expulsó bastante arena y después una gran piedra dura, larga y homogénea, que tardó cinco o seis horas en pasar por la verga”. Santiago Santerbás asegura que el diario, en efecto, “no fue jamás escrito para ser publicado” (Santerbás, 2010: 23).



medio que emplea para transmitir su relato –ya sean comunicaciones íntimas en el sigilo de la carta privada, ya los artículos seriados para una publicación periódica, ya el libro convencional que se pliega a las leyes del mercado del libro–” (2005: 9).

Esto nos sirve en esta investigación para ratificar que, en última instancia, el narratorio en el relato de viaje funciona como espectador (no por nada dice Carrizo que se requiere del lector de viajes una «actitud contemplativa» (op.cit: 177). Puede ser un lector privado o una sociedad entera, como la londinense de Byron que esperaba las cartas del poeta desde Venecia, pero en ambos casos el texto se convierte en un espectáculo de contemplación.

No hay que olvidar que este es un género que se remonta a los tiempos de la epopeya, la épica, del canto del héroe, donde se da una conjunción entre el drama y el relato, y se trata de fascinar a un espectador, de maravillarlo con la gesta que se representa, como cuando el aedo canta en el salón de los feacios y hace llorar a Ulises tras escucharle contar su propia historia.

Recordemos además que el relato de viaje, como indica Sofía Carrizo cuando define el género, es básicamente uno en el que los picos de clímax que impulsan la narración hacia el desenlace importan mucho menos que la descripción y el espectáculo del mundo que en él se presenta, con sus anécdotas y escenarios. Porque en el relato de viaje opera una suerte de deleitación casi visual por medio del cual el lector viaja también. Incluso podríamos decir que, antes que el cine, fue el texto viajero el que dio al espectador la importancia con la que hoy cuenta. Como en la sala de cine, el lector de un viaje se adentra en un lugar oscuro que se va poblando de personajes, de historias, de lugares en donde todo es posible. Los filmes, igual que el viaje, se montan en escenas, tras un proceso de selección y diseño, en el que el orden de los acontecimientos y la elipsis juegan un papel importante (¿Y si la elipsis viniera del relato de viaje?<sup>457</sup>).

A su vez, tanto el cine como el relato de viajes se estructuran sobre las cadenas de imágenes de las que hablaba Marguerite Duras, esas secuencias que permiten, una tras otra, anticipar lo que sucederá en el fotograma posterior, o incluso el final

---

<sup>457</sup> Haría falta otra tesis para poderlo asegurar, pero no queríamos dejar de señalarlo. Antes, cuando el mundo era estrecho y accesible sólo a unos cuantos aventureros, peregrinos y temerarios, al viajero le era posible contarle todo en su vastedad. En cuanto mundo se ha ido ensanchando, “el libro de viajes ya no puede ser enciclopédico. Se suceden las elipsis” (Carrión: 2012: 36). Por eso es posible que esta técnica proceda de esta situación comunicativa.



de la película desde el cartel publicitario (Cf. Sorela: 2000b: 19). La cadena de imágenes en el texto de viaje tiene que ver con la de la estructura mítica del héroe: *partida, tránsito y regreso*, y no suele ser difícil anticipar en su estructura narrativa cada una de esas etapas.

Y en una sociedad de espectadores como es la actual, el viaje parece ser una de los últimos terrenos en lo que el hombre todavía es protagonista. La gente sabe que no puede ser tan buena jugando al tenis como Rafael Nadal, pero sí puede recorrer – o creer que recorre– los escenarios de Flaubert, Byron, Conrad o Ulises. El texto de viaje no deja de ser un «texto espectáculo» y aunque para un lector de sillón éste puede resultar placentero, por esa misma razón para otros su lectura resulta insoportable. Leer a Karen Blixen y a Martha Gellhorn sobre África, a Chatwin sobre Australia o a Mary McCarthy sobre Florencia lo que da es ganas de soltar el libro y coger la maleta. El libro de viaje se puede entender también básicamente como una invitación en el sentido en que lo dijo Melville: “no satisfacen el ansia, tan sólo estimulan el deseo de ver (2011: 13).

Hay un último aspecto en el que el lector del libro de viajes tiene un papel significativo en términos de verosimilitud. Recordemos que Sofía Carrizo, entre las características que destaca del relato de viaje como género, alude a la importancia del *contexto compartido* entre el escritor y su destinatario, puesto que es en ese contexto en el que se origina la potencia interna del relato.

Es fácil explicarlo recurriendo nuevamente a los *Paseos por Roma* de Stendhal: cuando el escritor habla de un Cardenal o de determinado personaje de la época, las suyas son todas alusiones implícitas, en las que el contexto es imprescindible para comprender muchas de ellas. Stendhal desplegó en ese texto la ironía y su capacidad de crítica mordaz para arremeter contra la religión, hombres intocables de la época –a los que alude en el texto con nombre propio– y al pensamiento antecesor de lo políticamente correcto que él denominó *lo adecuado*.

Habló de Gibbon como un débil que se sometía a la moda<sup>458</sup> y, con sarcasmo, se refirió a la iglesia: “desde 1700 todos los papas son hombres de mérito [...] nunca se alabarán demasiado sus buenas intenciones, la moderación, el raciocinio y el

---

<sup>458</sup> Escritor e historiador victoriano, Gibbon (1737-1794) es reconocido como uno de los historiadores más importantes de todos los tiempos, autor de la *Historia de la decadencia y Caída del Imperio Romano*.



talento"<sup>459</sup> (Stendhal, 1968: 351). Siguiendo su costumbre, también comparó con socarronería el pueblo italiano con el pueblo francés. Y sobre «lo adecuado» dijo:

Todo ha sido cuidadosamente desfigurado con las frases «adecuadas» (lo adecuado es la gran desgracia del siglo XIX) [...] El turco es menos idólatra que el adorador de San Genaro. Me detengo; los hombres que ostentan el poder y dan bailes a las gentes ricas les han rogado que señalen con el calificativo de inconvenientes todos esos detalles verdaderos sobre sus gobiernos. Sería mucho cinismo explicar lo que pasa en los palacios de Nápoles y Roma. Hay que limitarse a decir generalidades (Ibíd.: 73-80).

Stendhal promete en el prólogo que sólo dirá generalidades, pero no lo cumple en modo alguno. Lo que sí sucede es que un lector corriente de hoy pierde buena parte de los matices y de la profundidad de lo que el autor quería decir, porque ya no cuenta con todas las coordenadas de los personajes y situaciones a las que éste aludía, y porque ya no comparte con él la finura del humor de su época y está fuera de esa sociedad que dictaminaba qué era entonces «lo adecuado». Pasa lo mismo con Dante y la *Divina Comedia*. Su obra, es sabido, es también un ajuste de cuentas con sus enemigos políticos, y hay muchos personajes florentinos de la época dentro de la obra de los que también se pierde el contexto y las alusiones implícitas que un lector de entonces sí comprendería.

Todorov plantea, en *Las morales de la historia*, una propuesta teórica en cuanto a la relación entre el lector y su receptor. Parte de que el relato de viaje se localiza necesariamente en un tiempo y un espacio: el «verdadero» relato de viaje, desde el punto de vista del lector actual, tiene que ver con el descubrimiento de los Otros, los salvajes de las regiones lejanas o los representantes de civilizaciones no europeas. Según dice, desde el punto de vista de un lector europeo, un viaje a Francia o a Italia no da para un relato de viaje, a no ser que el autor, sólo él, pueda justificar, por su estilo o personalidad, la existencia de ese relato (Todorov piensa en Montaigne y en Stendhal).

Pero es la localización en el tiempo la que define la relación entre el escritor de viaje y su narratario, según el teórico francés. Asegura que hay una gran diferencia entre los libros clásicos de viaje de las colecciones y las narraciones de viajeras contemporáneas que aparecen, por ejemplo, en los periódicos. Afirma que hace falta una cierta distancia temporal entre el autor de la narración y su lector, puesto que

---

<sup>459</sup> Stendhal era por completo anticlerical: Llamaba charlatanes a los sacerdotes y sólo el papismo, junto con la falta de libertad, conseguían ponerlo de mal humor. (Sorela, Op. Cit. 187 y 195).



ambos no deben compartir un mismo marco ideológico. Porque la lectura imita el viaje: el descubrimiento que el autor hace del Otro es en cierta medida el que luego hará el lector, y por eso es necesario que por lo menos una generación separe el autor de sus lectores, para que el hallazgo que propone el viaje sea realmente novedoso y tenga interés. Ahí es donde Todorov propone una nueva característica, según él, esencial en el género: el narrador debe ser distinto a su receptor, pero tampoco demasiado. En consecuencia, el ideal de un lector europeo sería, por ejemplo, un viajero también europeo, cualquiera que hubiera escrito su viaje desde el Renacimiento hasta 1950, más o menos (Todorov, 1993: 99-100) –una opinión que en nuestra opinión no deja de ser un poco corta de miras–.

Pero pensando de nuevo en el problema que plantean los *Paseos por Roma* de Stendhal y tras esta propuesta teórica, necesariamente hay que formular una pregunta. Desaparecido el contexto compartido y el narratario previsto por el escritor, ¿qué pasa a futuro con el libro de viaje? En términos informativos, ¿cómo opera el concepto de actualidad en esta escritura?

### 3.3.5 La actualidad en el relato de viaje

El relato de viaje se localiza necesariamente en un tiempo y un espacio: un viajero habla de su desplazamiento a un determinado lugar, lejos del propio, y en ese traslado recorre una línea temporal que va desde el punto de salida hasta su llegada a destino, y de ahí emprende, o no, el camino de vuelta: el Marlow de Conrad viaja río Congo arriba, Saint-Exupéry va y viene en sus vuelos de noche y sobre el mar, Jack London, Stevenson, Melville nos llevan hasta los mares del sur, Colón a las Indias...

“El espacio es un lugar transitado”, como dice Michel de Certeau: son los relatos los que transforman los *lugares* en *espacios* y los *espacios* en *lugares*. El *espacio* lo determina el recorrido, la velocidad y también la variable del tiempo. Es el desplazamiento y su relato dotan de significado un sitio físico, lo textualizan, lo transforman, lo vuelven humano (Certeau, 1996: 129-130).

Pero el viaje puede ser no sólo un desplazamiento físico sino también uno a través del tiempo y de la historia del pensamiento, como dijo en su día Huxley, como cuando leemos las descripciones de otro viajero que estuvo antes que nosotros en un determinado lugar, y gracias a eso podemos presenciar la cosmovisión de otra



época, sus medios de transporte, monumentos estelares e incluso sus prejuicios estéticos (Huxley, 1986: 39). También lo plantea Roberto Boullón:

Todo viaje incluye los tres momentos en que hemos dividido la constancia del tiempo [...] pasado presente, y futuro. El presente es cada instante del tiempo transcurrido, cuando se materializa el viaje. El futuro, desde que se decidió viajar hasta que el viaje se efectúa; abarca buena parte del interés y despierta las ilusiones del viajero [...] y si alguna vez se regresa al mismo sitio, la experiencia adquiere interesantes singularidades, porque continuamente el viajero esta confrontando las imágenes elaboradas con la realidad del nuevo presente (Boullón, 1986: 113).

Pero, ¿dónde comienzan exactamente los viajes?<sup>460</sup> ¿y dónde terminan? Esta es una cuestión casi filosófica, que sólo puede resolver el propio viajero con su biografía, por eso más bien hay que preguntarse dónde empieza su escritura. Dice Todorov que los relatos de viaje existen desde siempre, por lo menos desde Herodoto, pero en su opinión el primer verdadero relato de viaje es el de Marco Polo. "Antes de Marco Polo, durante la Antigüedad y la Edad Media, muchos viajeros nos relatan su experiencia, pero enseguida nos resultan demasiado extranjeros: tan extranjeros como las regiones que visitan. La Grecia de Herodoto no es menos extranjera que su Egipto" (Todorov, 1993, *ibídem*). Por eso el teórico francés propone que entre lectores y escritores medie, por lo menos, una generación temporal, aunque, en lo posible, tampoco sean demasiado distintos entre sí.

¿Pero no decíamos, con el caso de Stendhal, que un lector posterior que carece del contexto compartido pierde buena parte de la información y los matices que el texto provee?

En el fondo, el problema que se plantea aquí es la cuestión de la actualidad y la vigencia en el texto de viaje, un asunto que innegablemente tiene tintes informativos. La actualidad es un concepto que se maneja básicamente en periodismo y apunta, sobre todo, al carácter perecedero de las noticias. ¿Se le exige esta condición al texto de viaje?

Dice Villar Dégano que el relato de viaje es un fenómeno que se produce por lo general a posteriori –su escritura suele tener lugar después del desplazamiento– y en el que la experiencia real del viajero tiene vital importancia. Sin embargo,

---

<sup>460</sup> Con esa pregunta titula Pedro Sorela el primero de los relatos de *Historia de las despedidas*, su tercera compilación de cuentos de viaje. Alianza Editorial, 2008. Véase bibliografía.



Es un género con *fecha de caducidad*, que pierde parte de su atractivo en cuanto la intencionalidad utilitaria y la base que lo sustenta, que es el dato, dejan de existir, sufre los avatares del tiempo (op.cit: 22).

¿Es el relato de viaje como una noticia que importa en el breve término en el que comparten contexto autor y lector pero después de ese periodo pierde interés? Villar Dégano cree que sí, y que

Esta caducidad del producto vuelve en gran medida obsoleto el relato de viaje para muchos de los fines para los que fue concebido: informar, orientar, prevenir, impulsar [...] El libro de viajes adquiere entonces una nueva dimensión: convertirse en un *documento histórico*, cantera de los eruditos para la reconstrucción de un estado de cultura (1995: ibídem).

Es cierto que el relato de viaje se convierte en material para los historiadores, pero si aceptamos que éste fue concebido para informar y que luego se convierte en documento histórico, no hay por qué verlo como un producto con fecha de vencimiento. Sigue informando: en su tiempo lo hace del presente, y luego del pasado, y muchas veces el lector tiene la sensación de que es hoy que se ha efectuado esa descripción o descubrimiento. Es probable que un lector pierda los matices de una antigua sociedad narrada por un viajero, que los datos de una guía de viajes se vayan quedando obsoletos o que los mapas (también grafías de viaje) sea necesario actualizarlos. Sin embargo, aquello no resta en absoluto el valor, interés e intención informativa de esa determinada imagen del mundo, con sus errores incluidos.

El dato se queda viejo, pero como información sigue conservando su valor. Y hay quien todavía viaja hoy con la guía de Stendhal a Roma, así sea por cuestiones románticas -Huxley decía que, más que documento histórico, una guía antigua es la mejor compañera de viaje y él mismo se refería a la de Stendhal como la mejor compañía para un viaje a Italia (1986: 33-37)-. Es cierto que una calle puede haber cambiado de nombre, o que un monumento ya no exista, pero la descripción que hace el escritor del Coliseo o del Foro, su particular imagen de la ciudad, es la que no es perecedera. ¿Y si el Coliseo hubiera desaparecido? Efectivamente sería un material histórico de gran valor documental. Por tanto, creemos que no caduca su imagen del mundo, el espectáculo que presenta de él, en la medida en que, también hay que decirlo, el escritor no pretende informar sólo al presente, sino que se sabe un depositario de la memoria. Esto es así desde Herodoto. Como explica Kapuscinski, esa era la principal obsesión del griego:



Herodoto empieza su libro con una frase en la que explica por qué y para qué lo había escrito: “Herodoto de Halicarnaso va a presentar aquí frutos de sus investigaciones llevadas a cabo para impedir que el tiempo borre la memoria de la historia de la humanidad” [...] Es consciente de que la memoria es defectuosa, frágil, efímera e, incluso, ilusoria. De que todo lo que guarda en su interior puede esfumarse, desaparecer sin dejar rastro. [...] En el mundo de Herodoto, el individuo es prácticamente el único depositario de la memoria. De manera que para llegar a aquello que ha sido recordado hay que llegar a él; y si vive lejos de nuestra morada, tenemos que ir a buscarlo, emprender el viaje, y cuando ya lo encontremos, sentarnos junto a él y escuchar lo que nos quiera decir, escuchar, recordar y tal vez apuntar. Así es como, a partir de una situación como ésta, nace el reportaje. Herodoto viaja por el mundo, encuentra a otros hombres y escucha lo que cuentan. Le dicen quiénes son, le cuentan sus vidas. ¿Pero cómo saben quiénes son y de dónde han venido? Ah, eso, responden, se lo han oído decir a otros, sobre todo a sus antepasados. Aquellos les han transmitido sus conocimientos, igual que hacen ellos ahora transmitiendo los suyos. Esos conocimientos adquieren forma de relatos de lo más variado. La gente se reúne alrededor del fuego para contar historias. Más tarde se llamarán mitos y leyendas, pero en el momento en que se cuentan y se escuchan, todo el mundo cree que son purísima verdad, la realidad más real (2006: 90-91).

Según Kapuscinski, el reportaje nace del viaje, igual que la crónica. Como dice Carrión, “la historia de la crónica es la historia de la memoria” (2012: 14). Y en ambos casos se trata de textos de viajeros. Es así como la actualidad en sus escritos se puede medir en términos de la vigencia de su narración panorámica, no tanto del dato específico. El texto de viaje tiene valor de actualidad en la medida en que conserva esa memoria de pueblos y civilizaciones. Es, de algún modo, la historia particular, la subjetiva, diferente de la historia digamos oficial que, como suele decirse, escriben los vencedores.

Jenofonte, por ejemplo. En su relato de la expedición de los diez mil mercenarios griegos que fueron contratados por Ciro el joven para destronar a su hermano Artajerjes, el escritor hace el relato del viaje de esos soldados por la estepa hasta la antigua Persia, de cómo cruzaron el Éufrates mojándose hasta la cintura, sus técnicas de supervivencia vendándose los ojos con un trapo negro para evitar ser cegados por la nieve o descalzándose por las noches para que las sandalias no se les quedaran congeladas y así no morir amputados porque las correas se les pegaban a los pies (Jenofonte, 1999: 155). La *Anábasis*, así, se diferencia de la *Guerra del Peloponeso*, de su antecesor Tucídides, en tanto que la de Jenofonte –como la de Herodoto– es una crónica de color, anécdotas y vivencias que no pueden quedarse viejas, mientras que la del historiador está enfocada en el devenir histórico de los



acontecimientos, que sí que pueden caducar o ser refutados. Es la visión de Jenofonte la que no caduca, aunque las localizaciones geográficas, los nombre de los países, la geografía o la forma de los gobiernos ya sea obsoleta. Así, en el sentido que lo dice Villar Dégano, sí caducan los datos, pero también es cierto que los datos no eran lo que importaba a Jenofonte cuando escribió su relato. A él, como a Tucídides, se le llama historiador, pero no hacen lo mismo: la historia *se cuele* en el relato de Jenofonte, Tucídides escribe *deliberadamente* historia.

“La escritura misma se plantea como un desafío al tiempo, como pura voluntad por trascender el mero presente. Autor y lector desafían el paso del tiempo, (imponiendo el criterio de su reversibilidad) mediante el ejercicio de la memoria escrita”, dice Axel Gasquet (op.cit: 44). “Memoria y narración van juntas en el equipaje del viajero”, apunta Rivas Nieto (op.cit: 12). El texto de viaje, precisamente como depositario de esas pequeñas historias y visiones particulares, no pierde actualidad. Esas a las que Kapuscinski alude como narraciones alrededor del fuego –que luego serán mitos pero que mientras se cuentan se consideran historia verdadera–, son las que dotan al texto de viaje, también, de verosimilitud. Si ese relato que trae el viajero es actual y además depósito de *historias memorables*, como las definía Walter Benjamin, ello le dota de aires de verdad, aunque luego pueda ser desmentido. Como dice Kapuscinski, luego serán leyendas, pero mientras se cuentan son la verdad.

Entre otras cosas porque la historia, por lo general, es sinónimo de conocimiento, y puede tener dos aristas: una que se refiere a los acontecimientos primordiales e históricos y otra que tiene que ver con lo contemporáneo. El relato de lo contemporáneo que está más allá de las fronteras era antes tarea del viajero, ahí radicaba su actualidad, y hoy, cuando ya esos textos hablan de tiempos pasados, su verosimilitud sigue radicando en que lo que nos cuentan de esos mundos idos también lejanos para nosotros. El corazón de África sigue estando tan lejos para un europeo de a pie en el siglo XXI como en los tiempos de los relatos de Livingstone, y aunque los poblados que el explorador mencionaba en sus páginas ahora son ciudades en toda regla y algunas de esas tribus incluso han desaparecido, su visión panorámica, su memoria, es la que no pierde vigencia. El viajero informa desde la autoridad de su memoria, la de haberlo vivido.



Chateaubriand nos sirve también como ejemplo. En la introducción de su *Viaje a América* el escritor incluye lo que él considera un repaso completo de la historia de los viajes y su escritura. Es una revisión que escribe en 1827 y que hoy miramos con la soberbia de la superioridad histórica. Pero él también lo hacía: señala por ejemplo algunos errores de Estrabón, que según nos dice no marcó en sus mapas los que él llama la península armoricana<sup>461</sup>, desconocía el mar Báltico, distinguía las islas Casitérides de la Gran Bretaña y erraba también al decir que de allí venía el estaño que llegaba a Roma, cuando este procedía de las minas de Cornualla (1859: 7-9). Hoy, a nosotros, esas mismas referencias geográficas nos resultan obsoletas.

Sin embargo, al comenzar su texto, el propio Chateaubriand reconoce que "los viajes son una de las fuentes de la Historia"<sup>462</sup>, porque por medio de la narración de los viajeros la historia de las naciones extranjeras viene a colocarse al lado de la particular de cada país" (1859: 3). Y pone como ejemplo la *Odisea*, aludiendo a que Homero, además de narrar un viaje, nos transmitió, entre otras cosas, las ideas que su sociedad tenía acerca de la configuración de la tierra: un gran disco rodeado por el río Okeanos. Chateaubriand va citando uno a uno los viajeros históricos que con sus cálculos, mediciones y comprobaciones en el terreno fueron configurando el mapa del mundo: de Hesíodo –autor de la *Teogonía* que relata la genealogía de los dioses de la mitología griega, reflejo de esa antigua cosmovisión–, a Herodoto, que no distinguía entre Asia, Europa y África; los *Periplos* de Hannón y los relatos marítimos de Escílax; el relato de la Atlántida de Platón, la concepción esférica de la tierra de Aristóteles y las medidas de su circunferencia hechas por Eratóstenes. El escritor francés también menciona a Jenofonte, a Alejandro Magno y la revolución que causó con sus conquistas que ensancharon el mundo de la época, los viajes de Polibio a las costas africanas, los de Píteas por los mares del Norte, a Julio César y su descubrimiento de los germanos y bretones, los viajes de Hippalus, quien según

---

<sup>461</sup> Región costera del noroeste francés que comprendía la actual Bretaña, el noroeste del país del Loira y la totalidad del litoral de Normandía.

<sup>462</sup> Es curioso que aún reconociendo el valor y la trascendencia histórica del libro de viaje, Chateaubriand sea uno de los viajeros que se pueden incluir en la categoría de los impostores. Percy Adams lo ubica en el ala de los grandes mentirosos, junto con Jonathan Carver y Defoe. Asegura que Chateaubriand hizo creer a sus lectores que había visitado la parte sur de Estados Unidos, del mismo modo que Carver habló de vocabularios de Indios que nunca vio, hábitos y animales que nunca conoció, y describió sitios en los que nunca había estado. El francés, dice Adams, escribió su viaje a América en buena parte copiando a Carver. Adams cita a Bartram Gilbert como quien demostró la falsedad de sus textos, en los que usaba alguna experiencia suya y el resto lo copiaba (Adams, 1980: 3, 83-85).



Plinio el Viejo descubrió el viento del monzón en su ruta entre el mar Rojo y la India, o los conceptos de longitud y latitud desarrollados por Tolomeo (Chateaubriand, *ibíd*: 3-59).

Lo que nos interesa de todo esto es que esa información se conserva en buena parte en libros de viajes, aunque muchas de esas mediciones y cálculos hayan ido caducando con el paso del tiempo. Caducan los datos de los antiguos griegos y romanos como caducaron los datos de Flaubert de hace poco más de 150 años: los paisajes y monumentos que describe en Egipto ya no tienen los colores que menciona el francés, los rápidos del Nilo ya no existen y en cambio el Lago Nasser anega buena parte de Nubia (Cf. Flaubert, 2011: 161). Y caduca el París de Hemingway, el Oriente de Paul Theroux, el Vietnam silencioso de Justin Wintle (hoy un maremoto de motocicletas), el Himalaya de Peter Matthiessen que él vio casi virgen y en el que hoy empieza a despuntar el turismo masivo que ya piensa en simplificar a los visitantes la subida de uno de los picos de la cordillera.

Pero podemos seguir estando de acuerdo con Chateaubriand: el relato de viaje es información porque nos deja, además de los datos, los matices y percepciones de una determinada sociedad y una época, su cosmovisión. Una relación doble: tanto de la sociedad del narrador como de la que visita. Y creemos que no con otro propósito escribieron sus relatos los viajeros, y por tanto no hay razón para considerarlos caducos. Por eso, el carácter informativo del texto de viaje no depende de si el dato luego envejece o es desmentido. Está ahí, en el origen, y ya dijimos que nos interesa la intención, no las posteriores consecuencias que ese dato implique.

De cualquier modo hay que reconocer que la grafía del viaje y su amanuense se encuentran en una lucha constante con el «pasado». Es en el tiempo pretérito en el que algo tuvo significado y ya no lo tiene, es allí donde se encuentran las verdades que el viajero quiere desentrañar y el lugar en el que, sin excepción, también se colocará el texto de ese narrador, que de igual modo sufrirá las consecuencias del paso tiempo: lo más probable es que el reloj convierta su verdad en una mentira, o por lo menos en un mito o una leyenda.

Pensemos en esto: Cees Nooteboom, en un viaje a México, recorre el Museo de Antropología del Distrito Federal. Observa las piedras que representan los dioses y tótems de los aztecas, y se da cuenta de que aquellas piedras, además de no poderlas comprender, han perdido, con los siglos, su significado primario:



Esta piedra, armada hasta los dientes, te mirará fijamente desde unos ojos sin pupilas desafiándote a descifrar el misterio de sus imágenes. Pero a mí me está vedado el acceso a este mundo. Cuanto más leo sobre él, más impenetrable se me hace; debo apartarme de esos dioses iracundos y exigentes, ya no necesito sus favores, su lluvia, su fertilidad. En otros tiempos poblaron los pensamientos, ya insondables, de personas vivas, pero ahora yacen petrificados en su inutilidad, hambrientos de sus antiguos sacrificios, aunque también esto es fantasía. Es éste un mundo cerrado al que sólo puedo aproximarme con la imaginación, si bien me cuesta reconocer que en el pasado existiera una gente tan distinta de nosotros, gente que ha dejado estas piedras como testimonio de que la fantasía, la invención de nombres, dioses y sistemas no tiene fin [...]

"En física, el observador modifica lo observado; yo no modifico ni una molécula de la piedra y, sin embargo, la piedra pierde, debido a mi falta de fe, su naturaleza divina, con lo que en realidad sí resulta modificada. Entre mi persona de ahora y el hombre de entonces que talló esta piedra existe una distancia imposible de salvar, la distancia del significado. Tal vez sea esto lo que me produce este cansancio que siento desde que llegué aquí: el enfrentarme a un significado que conozco, sí, pero que ya no comparto [...] Aquello que estaba destinado a ser eterno ha sido desenmascarado como una manifestación de lo temporal sometida a la coyuntura de la ideología dominante. Porque en ello reside la paradoja: lo que la piedra conserva es justamente lo que no se ha conservado, las creencias (Nooteboom, op.cit: 175).

La *distancia del significado*, dice Nooteboom. Eso es lo que intenta salvar el viajero cuando escribe su viaje. La *distancia del significado* es lo que procura desentrañar el lector cuando se aproxima a cualquier grafía viajera, contemporánea o posterior. Y no es sencillo, precisamente por los significados que el tiempo va borrando. De ello se quejaba también Lévi-Strauss:

Quisiera haber vivido en el tiempo de los verdaderos viajes, cuando un espectáculo aún no malgastado, contaminado y maldito se ofrecía en todo su esplendor; ¡no haber franqueado yo mismo este recinto, pero como Bernier, Tavernier, Manucci...! [...] ¿Cuándo habría que haber visto la India? ¿En qué época el estudio de los salvajes brasileños podía proporcionar la satisfacción más pura, hacerlos conocer bajo su forma menos alterada? ¿Hubiera valido más llegar a Río en el siglo XVIII con Bougainville, o en el XVI con Léry y Thevet? Cada lustro hacia atrás me permite preservar un hábito, ganar una fiesta, participar de una creencia suplementaria. Pero conozco demasiado los textos para no saber que al retroceder un siglo renuncio al mismo tiempo a informaciones y a curiosidades que enriquecerían mi reflexión. Y he aquí, ante mí, el círculo infranqueable: cuanto menores eran las posibilidades de las culturas humanas para comunicarse entre sí y, por lo tanto, corromperse por mutuo contacto, menos capaces eran sus respectivos emisarios de percibir la riqueza y la significación de esa diversidad. A fin de cuentas soy prisionero de una alternativa: o antiguo viajero, enfrentado a un prodigioso espectáculo del que nada o casi nada aprehendería, o que, peor aún, me



inspiraba quizá burla o repugnancia; o viajero moderno que corre tras los vestigios de una realidad desaparecida. [...] De aquí a unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto (2010: 51-52).

Por eso cuando hablamos de actualidad en el texto de viaje, merece la pena analizar el tiempo en el que están escritos estos relatos. Sabemos que el momento en que suceden los acontecimientos es específico a cada texto, pero ¿hay algún tiempo narrativo específico de la escritura de viaje precisamente para salvar esa distancia del significado y del paso del tiempo?

El viajero se encuentra con el presente como narrador. La escritura del relato, incluso si utiliza el pasado (*érase una vez*), como todas las historias, es el acto mediante el cual, en el presente, se expresa la identidad de la persona y de la escritura. El relato que se escribe, y el acto de escribirlo, es una prueba de existencia en el presente, incluso si se está narrando un hecho pasado (Augé: 2001: 58).

Dice el antropólogo Marc Augé que el tiempo narrativo del relato de viaje es el presente. Todos los relatos de viaje que tienen su voz en el viajero (aún cuando éste no sea el narrador en primera persona) encuentran en el presente su forma de expresión. Sucede así en la carta, la autobiografía, el dietario y la crónica, entre otras formas de esta escritura. Todas ellas narran un momento «actual», en el que tiene lugar el hecho informativo al que hemos aludido, el acontecimiento, la experiencia, y la escritura de ese presente responde a esa necesidad que siente el viajero de conservarla. Augé indica que ese presente narrativo se manifiesta casi siempre en forma de «futuro anterior»<sup>463</sup>, aludiendo básicamente al hecho de que muchos relatos de viaje tienen como punto de partida la motivación del escritor de ir de viaje en busca de material para su escritura.

Ese «futuro anterior» lo encarna, dentro del texto, el protagonista del relato de viaje que suele ser el propio autor, aunque no siempre. Allí, narrador y protagonista

---

<sup>463</sup> La fórmula gramatical del «futuro anterior» es: sujeto + futuro del verbo haber + participio pasado (ado-ido). Un ejemplo sería: "Dentro de veinte días habremos llegado a la Montaña". Lo que interesa de este tiempo verbal es que el autor está anticipando el futuro, es decir, que el narrador de viaje sabe que más adelante narrará lo que le aconteció. Además, es un tiempo que se formula en «presente» en tanto que el autor desde su «ahora» se remite a lo que pasará después. De todas maneras no es necesario generalizar. Es tan amplia la escritura de viaje que podemos encontrar textos escritos en pasado -memorias de viaje, por ejemplo-, u otros modos temporales. Lo que importa aquí es la importancia del «presente» a la que aluden autores como Augé, que provee al texto de viaje de un aire de actualidad.



se funden en uno solo, como explica Rosana Reguillo, "uno como sujeto autorizado para narrar y otro como sujeto representado" (2000: 64).

El planteamiento de Augé recuerda las teorías de la novela de autores como Milán Kundera, que también hablan del presente como el tiempo preponderante de la narración:

Por definición, el narrador cuenta lo que ha pasado. Pero cada pequeño acontecimiento, en cuanto se convierte en pasado, pierde su carácter concreto y se convierte en silueta. La narración es un recuerdo, por tanto un resumen, una simplificación, una abstracción. El verdadero rostro de la vida, de la prosa de la vida, sólo se muestra en el tiempo presente. Pero ¿cómo contar los acontecimientos pasados y restituirles el tiempo presente que han perdido? El arte de la novela ha encontrado la respuesta: presentando el pasado en escenas. La escena, incluso contada en pasado gramatical, es, antológicamente, el presente: la vemos, la oímos, tiene lugar delante de nosotros, aquí y ahora (Kundera 2005: 25).

Es bastante probable que la novela haya heredado del relato de viaje ese planteamiento en escenas, si nos sumamos a los defensores de las tesis de Percy Adams en su libro *Travel literature and the evolution of the novel* (1983). De cualquier modo, el planteamiento de Kundera funciona de la misma manera que lo plantea Augé cuando dice que el viajero se encuentra con el presente como narrador. El hecho de que el narrador viajero sea un escritor-narrador-informador le resta a la escritura de viaje ese carácter efímero del pasado. Como explica David Lodge, "se usa el presente tanto para describir el lugar como el movimiento del narrador por él" (op.cit: 98) y dice además que el presente histórico facilita "la participación del lector en calidad de narratario, para crear la ilusión de que estamos presenciando, o espiando por el ojo de la cerradura, acontecimientos históricos" (ibíd: 299). También lo explica Molina:

Su carácter irrepetible –el de los hechos viaje– da lugar al desdoblamiento del presente en una dimensión de retención y pretensión que hace posible una historia como la herencia de lo pendiente en el corazón del presente. Sería lo pendiente lo que reclama ese espacio en el presente (2005: 266).

Lo que Molina quiere decir es que la narración de viaje, como vimos también en el marco teórico, es depositaria de conocimiento. Es lo que Walter Benjamin denominó "sabiduría eternamente transmitida, en la medida en la que narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas" (Benjamin: op.cit: 118). Los viajes se cuentan una y otra vez, y esa vigencia les da un carácter de permanente



actualidad, le da al relato un valor atemporal. ¿Es perecedero Simbad? ¿Robinson Crusoe? ¿un explorador de África o Herodoto viajando de pueblo en pueblo y trayendo historias memorables? No. Todos siguen siendo contemporáneos.

Recordemos también que el relato de viaje responde al camino del héroe: *partida – tránsito – regreso*. Entre ellas transcurre el tiempo, el «cuándo» del relato de viaje. Es en la partida donde se ubica el futuro anterior –en el que las futuras vivencias son una promesa de escritura,– y en el tránsito está el presente que prevalece. Pero ¿cómo funciona realmente el tiempo en el viaje y en su escritura?

Chantal Thomas dice respecto al regreso de Flaubert de su *Viaje a Oriente*:

Aunque Flaubert se dedicó metódicamente a experimentar las diferencias y recorrer los lugares más raros y desconocidos, se dio cuenta de que la única cosa que realmente le sucedió fue el tiempo. Flaubert, al terminar ese periplo circular, solamente constata que ha envejecido (cit. en Augé, 2001: 62)<sup>464</sup>.

Esa misma sensación tiene Rimbaud en África y así lo dice en una carta a su familia el 20 de febrero de 1890: “Un año aquí equivale a cinco en cualquier otro lugar. Aquí se envejece muy pronto, con en todo Sudán” (Rimbaud, 1980); también dice Sorela que “el tiempo del viaje se mide de otra forma. Es más intenso, con horas de más minutos y poco descanso. El tiempo del viaje cuenta el doble” (Sorela, 2012c). En esa línea, hay teóricos que defienden que en el relato de viaje, más que el espacio, importa el tiempo:

Lo único que importa en el viaje es el tiempo, no el espacio ni la distancia ni el desplazamiento. Es la lentitud y la inmovilidad, no el trayecto. Es la intuición, no la investigación. La carencia, no la abundancia [...] Dice Jean-Claude Bourlès: asociado al camino, el viaje se considera a menudo una parábola de la vida ¿Y el regreso? “No es un regreso...”<sup>465</sup> (Fabre, op.cit: 19).

Ya lo hemos dicho antes: si el viaje es metáfora de la vida, y la vida no tiene regreso, el viaje tampoco. Y quizá es ahí donde el viajero intenta restablecer su lugar en el mundo mediante la escritura, que se convierte en su patria, en su manera de relacionarse con los otros. Para el viajero el tiempo del viaje es el tiempo en el que

<sup>464</sup> THOMAS, Chantal (1999): *Como soportar la libertad*. Barcelona, Tusquets, p. 110.

<sup>465</sup> “La seule chose qui importe dans le voyage, c’est le temps, pas l’espace, pas la distance, pas le déplacement. C’est la lenteur et l’immobilité, pas la course. L’intuition, pas l’enquête. La caresse, pas le viol » [...] Jean-Claude Bourlès : Associé au passage, le voyage devrait être plus souvent considéré comme une parabole de la vie.» Et le retour ? « Pas un retour où je n’éprouve cette sensation de flottement, d’approximation née de la confrontation des désirs du dehors et du dedans, et de l’insatisfaction qu’elle génère...”



vive, es su presente, y como dice Manuel Leguineche, "los viajes puros son los que se hacen sin mirar al cronómetro o al calendario, sin preocupación por el paso del tiempo" (cit. en Belenguer, 2002: 38).

Por otra parte, Fernando Savater, cuando habla de la aventura, la define como "un tiempo lleno" frente al tiempo vacío e intercambiable de la rutina: En la rutina el tiempo es convencional, nulo; pero el tiempo aventurero lo posee quien lo vive y la relación que se mantiene con él es apasionada. Ese tiempo no se mide porque no puede hacerse; ese tiempo se disfruta o se sufre (cit. en Rivas Nieto: 30). Lo mismo le sucede al viajero. Sin embargo, el tiempo y el espacio funcionan distinto en la novela de aventuras que en el relato de viaje:

Los relatos de aventuras ficticias y los relatos de aventuras reales son diferentes [...] A la novela de aventuras ficticia no le interesa situar con precisión en el tiempo o en el espacio un suceso, por eso la descripción del pasado o de países exóticos no es un fin sino un medio. Esa descripción le sirve para reproducir pasiones humanas elementales, tales como el valor, el miedo, la abnegación, la voluntad de poder, el amor y no acontecimientos históricos. Por el contrario, la descripción en las obras de viajes es con frecuencia un fin en sí mismo y la Historia es una de las ciencias fundamentales que emplea. Reproduce pasiones humanas, pero no son éstas lo único que importa [...] Las pesarasos andanzas del doctor Livingstone en África, cuyo fin era lograr la abolición de la esclavitud y extender el Evangelio entre los nativos, cautivan al lector de manera distinta. La limitación del hombre real, sus sueños, sus quebrantos, el esfuerzo constante por lograr sus objetivos pese a las dificultades... hacen que el lector compruebe lo ya dicho: que en la lucha está el espíritu de la aventura (Rivas Nieto, *ibíd.*: 31-32).

Esto nos pone de nuevo ante la narración del viaje en términos de cotidianidad, entre otras cosas porque en el viaje no importa el pasado, lo que sucedía antes de marcharse, ni el futuro: importa el camino. Es decir, el relato histórico de Livingstone habla de él en pasado, como personaje que llegó al corazón de África, navegó el río Zambeze, cuyo corazón está enterrado en ese continente. Si en cambio él fuera un personaje ficticio, protagonista de una novela de aventuras, su peripecia serviría para hablar del valor, la generosidad, del sentimiento religioso en su prédica del evangelio entre los nativos. Pero el relato de su viaje, en el momento que lo escribe y aunque pasen los siglos, es contemporáneo: se nos presenta el espectáculo del mundo que ve, el lector camina junto a él entre los africanos y por los territorios recién descubiertos, es espectador presente del



episodio en el que un león casi le mata y le deja una cicatriz en el brazo (Livingstone, 2008: 37-39).

Así, el relato de viaje siempre es actual porque no se remite al pasado ni al futuro. El viajero vive en su propia actualidad, y el lector con él. Lo que cuenta por eso no es historia, sino que es una narración cercana al periodismo. Como dice Jorge Carrión, las crónicas sirven para contar el cuento de lo contemporáneo (2012: 18), y ya citábamos a Mariano Belenguer en el repaso histórico cuando decíamos que esos relatos están más cerca del terreno informativo que del histórico, en la medida que son una narración-descripción de acontecimientos y circunstancias actuales para ser leídos por sus contemporáneos y que pretenden causar un efecto inmediato entre sus lectores (op.cit: 58). Si luego son historia, eso ya es otra película.

Pero Belenguer indica a su vez que, a diferencia del reportaje en general, el reportaje de viaje no apunta a un hecho noticioso, ni necesariamente se escribe para aportar valor complementario a la noticia de actualidad: "en el caso de los reportajes interpretativos de viajes no existe necesariamente un hecho noticioso previo en torno al cual se va a desarrollar el reportaje" (ibíd.: 152).

El factor de actualidad se sustituye por el de *oportunidad*, concepto muy asumido en el terreno profesional, hasta el punto que tiene una palabra específica que lo define dentro del argot propio: la *percha*. Así, por ejemplo, la visita del Papa a Cuba fue la percha que justificó que se publicaran reportajes de viajes sobre este país en los meses precedentes y posteriores al acontecimiento. Ocurrió lo mismo con Jordania cuando murió el rey Hussein; con Alemania, cuando cayó el muro de Berlín; con Bolivia, cuando descubrieron los restos del 'Che' Guevara. Pero ni siquiera este concepto de oportunidad es necesario para publicar un reportaje de viajes (Belenguer, ibídem).

Belenguer asegura que es precisamente su desvinculación con lo noticioso la razón por la que la especialidad ha sido cuestionada o desplazada en ocasiones del terreno del periodismo. Pero aquí discrepamos. Es el viaje el que es noticia, no el acontecimiento previo. El viaje es en sí mismo el acontecimiento. Recordemos además que lo que Belenguer entiende por «reportaje de viaje» nosotros no lo entendemos como tal. Que un periodista hable de un destino, un país, una ciudad-escenario lejos de aquella en la que se imprime su medio de comunicación no convierte ese texto en *de viaje*. Distinto es, hemos dicho, cuando un periodista se adentra en un lugar para empaparse de él y contar *su* experiencia viajera. Esto último sí responde a la actualidad de una determinada problemática, como sería el



caso de un periodista o escritor que escribe el relato de su viaje a Berlín tras la caída del muro, y no simplemente un reportaje de sobre esa ciudad o su sistema político en transición. Porque como explica Rivas Nieto:

Los contenidos fundamentales del periodismo de viajes son sociales y no políticos. En ellos interesa más la vida cotidiana, la realidad de las soledades que recorre y describe el periodista, que la organización política. Es un periodismo más preocupado por la sociedad, por los ciudadanos y por las formas culturales que por los asuntos de Estado (op.cit: 11).

Lo que queremos decir con esto es que el texto de viaje, a diferencia de la historia o del periodismo propiamente dicho, lleva su actualidad en el escenario del mundo que presenta, no en el devenir de los acontecimientos, de los datos o los hechos, que sólo son complemento de ese friso general que pinta el viajero. Y si una de las principales aristas de la poética del relato de viaje es que en sí mismo compone un paisaje, presenta un espectáculo del mundo, eso también quiere decir que ese espectáculo no se queda viejo, no deja de ser informativo, así ese mundo haya desaparecido. Eso es lo que mueve al desenlace en la trama del relato y es lo que lo diferencia de la novela de aventuras o de los textos periodísticos contemporáneos que se centran en los hechos. Así, ese espectáculo no termina, pareciera como si el escritor de viajes congelara el presente, la actualidad en la que escribe su viaje. Como dice Gasquet, viajar es la experiencia de vivir temporalidades diferentes (op.cit: 64), o como explica Brilli, el viajero tiene "la ilusión de una momentánea suspensión del tiempo, a esa pausa del devenir histórico, progresivo y cotidiano que es, precisamente, el fin supremo que el viajero persigue" (op.cit: 14).

Susana Rotker, en esta línea, asegura que la crónica que hizo José Martí de su tiempo pretendía alcanzar una *temporalidad*, un sistema de representación capaz de "aprehender con autenticidad *el presente*" (op.cit: 139). Lo mismo pasa con el escritor de viajes, y Martí, cubano pero también cosmopolita, lo fue:

El término temporalidad está aquí empleado con relación al referente y no a los elementos internos del texto. Por temporalidad debe entenderse la relación con el tiempo como conciencia de la historia, la actualidad y el futuro, lo fugaz, lo secular; por espacialidad, lo que pertenece o se refiere a un espacio concreto determinado: una región, un país, un continente (Rotker, *ibídem*).

El referente, en el texto de viaje, es el viaje en sí mismo y el contexto que le rodea, que es fugaz, pero el escritor lo captura con su escritura. Por eso sus narraciones están compuestas con fragmentos que congelan instantes específicos de



su recorrido, su vivencia y los escenarios que visita. Porque el viaje genera una pausa en la convivencia cotidiana, y los autores intentan, con su escritura, mantener ese diálogo que interrumpen, y así de algún modo retienen el presente. En muchas narraciones de viaje incluso no hay una verdadera progresión de la narración en el espacio, como sí hacia el futuro –hemos dicho que presentan un espectáculo que es lo que mueve el texto al desenlace, no los picos de clímax, un rasgo que lo diferencia de la novela de aventuras–, y en la estructura de los textos parece como si sólo es el tiempo el que se mueve mientras los personajes permanecen inmóviles, anclados al instante, al presente.

Hay una imagen en *El largo viaje* de Jorge Semprún que sirve para mostrar lo que queremos decir. El tren de mercancías en el que son trasladados los deportados al campo de concentración rueda por una vía infinita. El escenario es la estepa de Europa Oriental, todavía nevada, en la que el paisaje es siempre el mismo: ni una casa, ni un árbol, ni un poblado cerca. El tren avanza, pero dice Semprún que es la noche la que se mueve.

En *La tregua* de Primo Levi, el libro en el que narra su regreso tras salir del campo de concentración, hay una escena idéntica. Los recién liberados de Auschwitz deben caminar de un campo de refugiados a otro del que los separan más de veinte kilómetros. El escenario es la estepa rusa, también nevada, y el paisaje tampoco varía. Los recién liberados caminan, sí, pero les parece que siguen siempre en el mismo punto (2005: 141).

También Kapuscinski alude a esa sensación de inmovilidad en su viaje a Persépolis: “Ese aspecto idéntico de los vasallos que nos acompañan en la subida nos da –paradójicamente– la sensación de movimiento en la inmovilidad, pues por un lado sabemos que subimos pero por otro, como siempre vemos a un mismo vasallo, tenemos la impresión de que no nos movemos de sitio” (op. cit: 171). Y Conrad, río Congo arriba, dice: “Cada día la costa parecía la misma, como si no nos hubiéramos movido” (2002: 35).

Como explica a propósito el escritor y viajero Javier Reverte: “un largo viaje es una suspensión en el vacío, por eso crea en ti una sensación de eternidad. El viaje es un espacio en permanente movimiento donde sólo parece detenerse tu propio tiempo interno” (2004: 368). Por eso, a pesar de que hablamos de textos de viaje –en los que parece que es imprescindible el movimiento– el que avanza no es tanto el



viajero como el tiempo, y es por eso que en este tipo de relatos coinciden varios estratos narrativos en presente. Además, ni Levi ni Semprún –y muy poco viajeros– hablan del pasado: hay una noche que dura cinco días o doce años y un mes de viaje que al autor le parecen un siglo. Como dice Diez de Revenga sobre Pedro Salinas, hay una reiteración del «hoy» (2002: 39), también en el relato de viaje. Y aunque se vayan sumando kilómetros, millas náuticas, ciudades u océanos, el viaje es casi por lo general una proyección hacia delante. Estos textos se construyen con un ir y venir de la narración, en la que el escritor usa los recuerdos como enlace entre las brechas temporales y los marasmos son interrumpidos por párrafos extensos de digresiones, anécdotas, descripciones o la narración de sentimientos: el dolor, la nostalgia, el triunfo o el fracaso. En medio, la prosa del viaje serpentea, va haciendo elipsis en el tiempo.

Por otro lado, la actualidad del texto de viaje funciona también como un permanente descubrimiento: al leer a Colón o a los exploradores de África no es raro tener la sensación de que tan sólo hoy se está descubriendo: es el lector quien descubre a la par que el viajero, haciendo que no perezca el espectáculo del viaje, que se revive con el texto. Y esa continuidad entre la partida, el tránsito y el regreso conforma un mundo cerrado, no hay antes ni después, hay recorrido, hay traslación, hay presente, un devenir que se carga de historias entrelazadas. Porque como deja intuir Gómez Espelosín (2006: 66), un viajero es consciente de que las descripciones minuciosas de carácter estrictamente geográfico o etnográfico carecen de interés para un público más amplio, y por eso, sabiendo de las limitaciones de una obra de esta índole, reelaboran sus relatos de forma literaria a partir de su itinerario, que transcurre muchas veces en medio de una monotonía inevitable y largas jornadas que son esporádicamente interrumpidas por algún acontecimiento excepcional.

Por eso el viaje se suele presentar como itinerario, ese es uno de sus rasgos compositivos. Su relato es por lo general cronológico, y aunque tiene entre sus ancestros la epopeya (la *Odisea* o *Gilgamesh*) que, por lo general, comienza *in media res*, no es usual encontrar relatos de viajes que empiecen ya en destino para remitirse luego lo que los llevó hasta allí, y ya hemos dicho antes que son escasas las narraciones a la inversa. El periplo también puede ser circular: el viaje tiene un punto de partida, desarrollo y regreso, que es, casi por definición, al mismo sitio del que el viajero salió, y en la literatura Occidental la *Odisea* es el paradigma del



retorno, aunque por lo general la narración se centra en el recorrido, y el regreso casi nunca es contado.

Dicho todo esto, la actualidad en el relato de viaje funciona como hemos indicado: en su momento, el texto es actual, trae la noticia de lo que está fuera de las fronteras habituales del escritor y, con el paso del tiempo, caducan los datos pero no su mirada del mundo, y es en ella donde reside la perdurabilidad del género. La información es actual para los contemporáneos del viajero y también para los lectores futuros, en tanto que su historia no es la de los hechos, sino la del camino, la de la memoria particular y subjetiva. Y esa memoria encarna la que Benjamin denominó «la facultad épica de la narración», su capacidad de ser depositaria de la sabiduría: es la memoria la que hace posible la transmisión de información, al ser la que guarda la experiencia y el saber adquirido por el viajero durante su viaje, que luego se retransmite por quienes lo reciben. Es como dice Berger que sucede con las obras de arte pictóricas, que ponen un momento histórico literalmente ante los ojos del espectador, y todos son contemporáneos en la medida en que acercan en el tiempo el acto de pintar el cuadro y el hecho de observarlo (Berger, op. cit: 39). También todos los relatos de viajes implican esa inmediatez de su testimonio, y se le llama, pues, viaje, pero es sobre todo recuerdo.

El problema es que hoy vivimos en un mundo en el que esa memoria parece relegada –lo que Mélich llama “la cultura de olvido” (2000: 137)–. Como dice Kapuscinski, “el hombre contemporáneo no se preocupa por su memoria individual porque vive rodeado de memoria almacenada. Lo tiene todo al alcance de la mano: enciclopedias, manuales, diccionarios, compendios... bibliotecas y museos, anticuarios y archivos. Cintas de audio y de vídeo. Internet” (op.cit: 90). En tiempos de Herodoto esas facilidades no existían y la memoria de los pueblos se conservaba en la memoria de sus habitantes, y hoy, aunque parezca que no, eso sigue siendo así. Es decir, la historia general está en los libros, sí, pero la particular, la que explica parentescos, comportamientos, antiguas tradiciones e incluso conflictos ancestrales y modernos, a esa sólo tiene acceso el viajero, el que viaja hasta allí y procura comprender para luego transmitirlo a sus contemporáneos y a las generaciones futuras. De ahí que el viajero siga siendo una figura trascendental: es él quien en calidad de escritor, periodista, antropólogo o simplemente viajero puede emprender eso que Kapuscinski define como la lucha contra la fragilidad de la memoria, contra su volátil y porosa naturaleza, contra su obstinada tendencia a borrarse y a



desvanecerse. "El ser humano sabe –y a medida que pasa el tiempo lo sabe cada vez mejor y lo vive cada vez más dolorosamente– que la memoria es lábil y etérea, y que si no anota sus conocimientos y experiencias de una manera más estable acabará por desaparecer" (op.cit: 246). Quizá por eso Claudio Magris aseguró que narrar es guerrilla contra el olvido (cit. en Mélich, op.cit: 129), y también lo dijo Tomás Eloy Martínez, parafraseando al ensayista norteamericano Hayden White:

Lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. White lo dice de modo muy elocuente: "Podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucha menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca". Un relato, según White, siempre se puede traducir "sin menoscabo esencial", a diferencia de lo que pasa con un poema lírico o con un texto filosófico. Narrar tiene la misma raíz que conocer. Ambos verbos tienen su remoto origen en una palabra del sánscrito, *gna*, conocimiento (2007: web).

Narrar es conocer, y conocer, como dijo famosamente Platón, es recordar. Por eso es necesario el viajero: él, con su relato, seguirá trayendo y actualizando permanentemente la historia de lo que hay más allá de cada una de nuestras fronteras habituales, en el espacio y en el tiempo, para así poder conservarlo. Y en ello reside su permanente actualidad.

### 3.3.6 El viajero como traductor

Cuando Colón llegó a América, lo primero que hizo fue empezar a nombrar las islas con las que se iba topando, los cayos, las ensenadas, las bahías:

Como Adán en el paraíso, Colón se apasiona por la elección de los nombres del mundo virgen que tiene ante los ojos [...] Al principio, asistimos a una especie de diagrama: el orden cronológico de los bautizos corresponde al orden de importancia de los objetos asociados con esos nombres. Serán, en orden: Dios; la virgen María; el rey de España; la reina; la heredera real (Todorov 1987: 35).

Así, a la primera isla que encuentra le pone el nombre de San Salvador, la que los indios llamaban Guanahaní. A la segunda la bautiza Santa María de Concepción, a la tercera, Fernandina, a la cuarta, la Isabel, a la quinta, isla Juana. Luego, ya no nombra por jerarquía sino por asociación, comparación o simplemente apariencia: *La grande, Cabo de palmas, Cabo alto y Cabo bajo...* (Todorov, *ibídem*).

Dice Todorov que aquel acto, para el almirante, equivalía al acto de tomar posesión de esas islas, pero lo que hace, además de ese acto de propiedad, es una



tarea que suele ejercer todo viajero: traducir lo que ve a un lenguaje conocido al jerarquizarlo, ordenarlo y hacer una interpretación de acuerdo a sus propios referentes. El descubrimiento, dice Gasquet, equivalió al acto de nombrar y ver –por un hombre blanco– lo que otros ya conocían (op.cit: 40).

El viaje es vehículo de conocimiento, pero como dice Pimentel, todo conocimiento es una versión y una traducción (2003: 104). Gracias a él se accede a otras culturas, distantes o cercanas, en el espacio y en el tiempo. Pero para los viajeros de antaño, viajar también significaba enfrentarse a un mundo nuevo, a culturas de las que nadie había hablado antes, espacios que todavía no figuraban en los mapas. Ahí es donde también radica la carga y el valor informativo del género del relato de viajes: en la traducción e interpretación que hace el viajero de los Otros, de la alteridad. El viajero es creador cuando nombra y traductor, periodista e incluso científico cuando interpreta, cuando dota de sentido la realidad que le rodea. Como dice Javier Reverte:

Viajar es también una forma de crear, porque retienes cuanto ves y cuanto oyes, en la memoria y en la retina, para intentar más tarde interpretarlo, como si fueras un artista, un pintor frente a los colores, frente a rostros y las formas, un músico abierto a los sonidos, a las voces y los ritmos, o quizás y al fin un poeta. [...] Viajar es bailar, como bien dicen los chichewas, acompañar tu paso al de los otros, girar en el vacío siguiendo los sonidos y los ritmos que no conocías antes, sordo a todo aquello que no sea el son de una canción ignorada. Ése es el ritmo de Conrad y de todos los grandes escritores (Reverte: 2004: 368).

El viajero se enfrenta a lo desconocido o como mínimo a lo que ignora, debe decidir cómo abordarlo, cómo aproximarse a él, y cuando escribe ejerce esa labor de traducción, de intérprete de esos múltiples signos que conforman el conjunto de una sociedad. El mundo, como dijo Foucault (2005: 53), ofrece una cara legible y lo único que tiene que hacer el viajero que hacer es descifrarla. En ese momento el escenario se convierte en texto y el autor lee el mundo con su mirada, con la ayuda de instrumentos, como lo hizo en los tiempos de la Ilustración, o con la subjetividad y el sentimiento como lo hace desde el Romanticismo. El relato de viaje, así, se convierte en una doble lectura, como dice Michel Butor (1972: 6), para el viajero y para el lector. Esa lectura del espacio es la que lo hace intérprete y traductor.

Pero como dice George Simmel, el viajero “no traduce sólo el idioma, sino culturas, normas, códigos morales y comportamientos antropológicos. El viajero es una persona que, habiéndose separado de su matriz social, mantiene ese frágil



estatuto de traductor (bilingüe o plurilingüe) entre culturas, siendo un producto de la necesidad de adaptación" (cit. en Gasquet, op.cit: 55). Se ha dicho muchas veces que el viajero es un intérprete de la alteridad, que al escribir "domestica lo «desconocido», sometiéndolo a unos marcos cercanos y conocidos [...] Los viajeros representan en sus crónicas las imágenes de un mundo nuevo en expansión, sus relatos proporcionaron mapas de tierras lejanas y exóticas y en su divulgación contribuyeron a construir el imaginario del Otro" (Reguillo, 2000: 63-64). Como también dice Isabel Soares, el viajero es el mediador entre eso que nos es familiar a nosotros y lo extranjero, lo Otro, una suerte de traductor del extrañamiento (Soares, 2002: 20).

A lo largo de la historia el texto de viaje ha cumplido con ese ejercicio de traducción y depósito, aún hoy lo hace y lo seguirá haciendo mientras el viaje continúe siendo "el acceso a la alteridad y, con ella, a otras formas de la historia y la geografía" (Millán, 1997: 30).

En esa traducción hay un deseo de sinceridad, de verdad, de comunicación e información. Esa labor que el escritor de viajes lleva a cabo de múltiples maneras: o bien nombrando lo que aún carece de denominación, como hemos dicho que hacía Colón, o bien comparando con lo propio, recurriendo a tópicos reconocibles por su narratario. También el viajero traduce al describir lo que ve o incluso cuando para expresar una determinada realidad recurre en su texto al lenguaje local que a veces se adapta mejor que cualquier palabra suya a lo que quiere describir. Esas técnicas de traducción de la alteridad funcionan, en el texto de viaje, como *recursos de verosimilitud*, al mismo tiempo que validan la pretensión informativa del libro de viajes: si el viajero no tuviera ese objetivo, no se empeñaría con tanto esmero en transmitir de la manera más adecuada y precisa esa nueva realidad que tiene delante. Sin que ello suponga, esta claro, que siempre lo que dice el viajero sea la verdad. La realidad, ya sabemos, no puede ser completamente transmitida, la mimesis es siempre imperfecta, y hay que aceptar ese supuesto como punto de partida. El viajero también puede mentir porque su percepción de la sociedad que visita es equivocada, o como hemos visto en el repaso histórico, porque lo condicionan sus propios prejuicios y las ideas previas que lleva consigo como parte del equipaje. Repasaremos en detalle los recursos de traducción y verosimilitud a lo largo de este capítulo.



### 3.3.6.1 La importancia de nombrar

Los antiguos egipcios creían que la etapa más importante en el viaje a través del mundo de los muertos era aquella en la que el difunto podía pronunciar su nombre ante los dioses. Así aparece en una de las fórmulas del *Libro de los muertos*, cuando dice: “soy el bienamado de mi padre Osiris. Soy noble, soy un espíritu, estoy bien pertrechado. ¡Oh, vosotros, todos los dioses y todos los espíritus, preparad un camino para mí!” (cit. Castellanos, 2012: 30). Eso significa que cuando el alma recupera su nombre vuelve a ser un todo; pronunciar el nombre de los muertos significaba darles de nuevo la vida. En el interesante proceso de identificación de la momia de la famosa reina egipcia Nefertiti, la egiptóloga Joann Fletcher descubrió que sus restos habían sido profanados, y que le propinaron golpes en la boca precisamente para borrar su identidad, para que no pudiera decir su nombre al viajar al Más Allá, y así no llegar a tener, en el reino de los muertos, el papel que le correspondía por su linaje real. Sin su nombre no era más Nefertiti, ni en su tumba ni en la eternidad. Sin nombre, no existe (Fletcher, 2003).

Traemos esta anécdota como metáfora de la importancia que tiene en el viaje el acto de nombrar. Las cosas existen para nosotros y los otros a partir de que obtienen una nomenclatura, una denominación, y ese es uno de los privilegios que ejerce el viajero cuando descubre y cuando cuenta: poner un nombre a aquello que todavía carece de tal, con el que a partir de entonces será identificado. Así, el viajero y el descubridor desempeñan un papel de creadores, al mismo tiempo que de traductores de la alteridad. Y si Nefertiti necesitaba su nombre para identificarse frente a los dioses egipcios en su viaje al mundo de los muertos –una forma de ocupar su lugar en ese mundo–, los viajeros de todos los tiempos han ido ejerciendo ese mismo acto, no sólo identificándose a sí mismos frente a los Otros o nombrando y tomando posesión de tierras descubiertas, sino también dando nombre a la novedad que el viaje ponía ante sus ojos. Lo hizo Colón y todos los marineros que antes y después de él cruzaron el océano bautizando regiones, mares, estrechos, vientos, pueblos extranjeros e incluso alimentos, y los científicos modernos ejercen ese papel cuando bautizan los cráteres de la luna, los satélites de Saturno o las regiones de Marte recién exploradas. Ellos viajan a través de los robots que pueden cruzar el espacio intergaláctico, pero seguramente el primer hombre que ponga un pie en el planeta rojo rebautizará con su apellido aquella región en la que «atterrice».



Igual que todo científico que descubre nombra su hallazgo, y no por nada se suele decir que su trabajo es un viaje por el conocimiento.

El mito, como relato fundacional, fue el primero en nombrar, y luego será el viajero quien lo haga, como acto de adaptación, de traducción, de creación:

Establecerse en una nueva región desconocida y salvaje equivale a un acto de creación. Cuando los viajeros recorrían tierras ignotas o los exploradores penetraban en territorios inhóspitos creaban y el mito está ligado a la creación y al origen. Valgan como ejemplos los descubrimientos que Burton o Livingstone hicieron en los lugares más remotos de África. Tomaban posesión y creaban al «civilizar» con las nuevas normas y costumbres las nuevas tierras y a sus pobladores. Después, al narrar la hazaña y el viaje, repetían ese acto y la conquista territorial se convertía en real mediante el rito de la toma de posesión, que, según Eliade, era una copia del acto de creación del mundo. Así el caos se transforma en cosmos. En la «apropiación» del espacio, en el deambular consciente que supone el viaje y el establecimiento posterior al que da lugar, el ser humano, como un demiurgo, transforma el desorden en orden, vuelve hacia atrás y alcanza el comienzo del mundo [...] el expedicionario, el viajero, busca el "origen" y, al mismo tiempo, lo lleva dentro de sí (Rivas Nieto, op.cit: 24).

El viajero inventa el mundo, lo descubre y lo nombra: "El explorador, antes que el conquistador, recubre con su lengua la tierra que recorre"<sup>466</sup> (Butor, op.cit: 13), traducción que plasma en su escritura. Si traduce el caos en cosmos, eso significa que ordena, jerarquiza, y dota de sentido la realidad que tiene delante y la reduce a términos manejables para él y para sus futuros lectores. El saber siempre precisa de una traducción, el viajero lo sabe y gracias a su tarea se han reunido no pocos conocimientos del mundo, conservados precisamente en los libros de viaje. Incluso el idioma, con los viajeros, ha engrosado históricamente su vocabulario.

En el caso de los descubridores de América, explica Teresa Gil (2006: 156), los viajeros y los historiadores llamaron «Nuevo Mundo» a esas nuevas tierras precisamente porque contenían realidades muy diferentes de las que conocían y que, por tanto, debían contar:

Los cronistas de los viajes, los comentaristas, los traductores tenían que aplicarse con interés y rapidez a identificar tanta novedad. Su tarea era la de observar, describir y detallar minuciosamente lo visto para que todos los receptores del viejo mundo lo entendieran, comparándolo con aquello que conocían o con lo que podían hallar escrito en otras fuentes [...] había que ponerles un nombre (Gil, ibid: 158).

---

<sup>466</sup> "L'explorateur, avant le conquérant, recouvre de la langue la terre qu'il parcourt".



Se trataba de una realidad desconocida, pero que a la vez les desbordaba por exuberante. Y es precisamente el carácter de novedad de sus textos-traducciones, utilitarios en función de la nomenclatura del mundo, lo que no sólo reafirma el carácter informativo del texto de viaje sino que, en su misma novedad, dota de verosimilitud al relato:

Porque sólo lo que merece la pena ser contado tiene su parcela de realidad y de admiración [...] Si el mundo se conoce a través de lo que de él se dice, las palabras se convierten entonces en un instrumento de placer al servicio de la generosidad, inteligencia y buen hacer de los esforzados viajeros. De este modo, el viaje se vuelve un bien útil, siendo además una buena compensación para aquellos que habían corrido tantos peligros la satisfacción de ser escuchados [...] el resultado de sus esfuerzos es una escritura que además opone el poder de los conocimientos prácticos a la banalidad de los conocimientos libresco (Gil, *ibíd*: 156).

Esto quiere decir que el viajero, en tanto es el primero en conocer una determinada realidad y nombrarla, se sitúa por encima de las fábulas de los libros: él ha estado allí, su conocimiento es empírico –recordemos que Francis Bacon en el siglo XVI ya reconocería el viaje como instrumento por excelencia para el conocimiento– y esa experiencia dota al viajero de una autoridad que da valor de verdad a su relato, hasta que otro consiga llegar hasta su mismo destino y luego demuestre lo contrario.

Pero con el acto de nombrar, decíamos, el vocabulario se engrosa gracias a los viajeros, y como también explica Gil sobre el caso del descubrimiento de América, Europa no sólo heredó del Nuevo Mundo no sólo medicinas, alimentos, plantas medicinales, drogas y venenos, sino también un montón de vocabulario (*ibíd*: 161). Esas palabras de origen indígena pasaron a formar parte de las lenguas de culturas europeas “tamizadas por el filtro prosódico del español sin que perdieran por ello la sugestividad fónica (sic) de su lengua original, como es el caso de las bellas y sonoras palabras de los nahuas, por ejemplo, que nos suenan tan bien y nos gustan tanto: chocolate, aguacate, tomate” (*ibíd*.: 158).

Tomate para el castellano, sí, pero los italianos tuvieron que llamarlo *pomodoro* (pomo d'oro), por asociación, y los franceses, a la patata, *pomme de terre* porque, como explica Ortega Román, aquello obedecía a una necesidad léxica de describir una nueva realidad que en ese momento era inexistente en la Europa del siglo XVI (*op.cit*: 219). También por asociación recibió su nombre el océano *Pacífico*, que Magallanes bautizó así por la tranquilidad de sus aguas cuando cruzó el Estrecho.



Pero palabras como *tiburón*, acuñada por Pigafetta, o *caimán*, por Cristóbal de Acosta (el naturalista portugués), provienen del vocabulario nativo (Gil, *ibíden*). Y no sólo de América se importó vocabulario. Ruy González de Clavijo, por ejemplo, en su *Embajada de Tamorlán*, recogió gran cantidad de vocablos en persa, turco, árabe y tártaro, que dejaron huella en el castellano de su obra (Rivas Nieto, *op.cit*: 118).

Que los escritores consigan conservar la resonancia fonética de ciertas palabras a su lengua original ha sido posible gracias a que las expediciones de exploración por lo general han contado entre su tripulación con traductores expertos o nativos. Ya desde los tiempos de Herodoto era habitual llevar un intérprete. Así, según Hammer, el padre del reportaje, durante sus viajes por el mundo, como el griego era el único idioma que conocía, se valía de otros compatriotas suyos que entonces estaban diseminados por todo el planeta –en cualquier confín tenían sus colonias, puertos y factorías–, y le hacían de guías y de intérpretes (Kapusinski, 2006: 30).

Intérpretes y traductores han llevado montones de viajeros: Colón viajó con Rodrigo de Jerez; Flaubert y Du Camp tenían el suyo en su viaje a Oriente –Joseph, se llamaba, e incluso estaba presente en alguno de sus encuentros amorosos del escritor en Egipto (Flaubert, 2011: 75)–; Martha Gellhorn utiliza uno en la segunda parte de su viaje por África. Y en su narración, la escritora decide conservar ciertas palabras del swahili –también lo hizo Isak Dinesen en *Memorias de África*–, una práctica por otra parte muy empleada por los viajeros<sup>467</sup> –, también como *recurso de verosimilitud*.

Porque preservar el color local a través del vocabulario es un recurso informativo y verosímil. Como explica David Lodge sobre la voz coloquial en narrativa, esta es “un espejismo capaz de crear un poderoso efecto de autenticidad y sinceridad, de que lo que se dice es verdad” (*op.cit*: 38). Este método lo han utilizado los viajeros en sus testimonios desde la antigüedad: Herodoto conversará palabras foráneas en su texto –términos como *Artaba* y *parasanga*, medidas persas–; también aludirá a números en egipcio, usa el término *baris* para los barcos y *champsas*

---

<sup>467</sup> Tal como explicábamos en el marco teórico (vid. *supra*, p. 149), esas formas del lenguaje extranjero incrustado dentro del texto del viaje se conocen como *lexías*, que no se limitan sólo al vocabulario sino que a veces aparecen también en forma de refranes, coplas, fragmentos de obras o cuentos populares. Como indica Marie Christine Gomez-Géraud: Se trata de la introducción de términos aislados del léxico extranjero dentro del relato, que el viajero utiliza incapaz cuando es incapaz de encontrar un equivalente en su idioma original” En: *Écrire le voyage au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Presses Universitaires de France, Col. Études littéraires, Paris, 2.000, p. 94. (En Espinosa Sansano, *op. cit.*: 121). La traducción es nuestra.



para cocodrilo (Casson: 1994: 106). De igual modo Flaubert en la narración de su viaje a Oriente pone palabras en Árabe e incluso reproduce una canción; Karen Blixen lo hace en su relato de África –entre otras como la llaman sus sirvientes, *msabu* o *memsahib*, o reproduciendo un cuento popular–; Gautier incluye en su viaje a España refranes y coplas; Pitol lo hace en su relato sobre Rusia, Octavio Paz en el suyo de la India, incluso Swift alude al vocabulario de Lilliput, Brobdingnag, Laputa, y del país de los Houyhnhnms. Mark Twain reproduce el tono y el lenguaje de los negros de sur de Estados Unidos en *Huckleberry Finn*, Melville también utiliza este recurso en *Moby Dick*, Dickens era un maestro en su uso, y en las guías de mercaderes del Medioevo esas palabras en otros idiomas tenían que ver con las medidas, los nombres de los puertos, monedas, equivalencias y usos comerciales, que incluso se disponían en glosarios multilingües que a su vez reforzaban el carácter utilitario del texto de viaje (cf. Richard, op.cit: 33).

Lo difícil es encontrar un viajero que no utilice, por lo menos una vez, este recurso de color, que por un lado constituye un elemento de sonoridad en el texto, pero por otro evidencia la dificultad que supone para el escritor la traducción completa de ese mundo nuevo que visita<sup>468</sup>. Como dijo Flaubert: “el verdadero vínculo está en la lengua” (2010: 240), pero también hay que decir que una palabra local en un libro de viaje, sin su correspondiente explicación, tampoco es útil, no dice nada (y el propio Flaubert incurre mucho en ese error durante la narración de su *Viaje a Oriente*).

Hay una anécdota en los *Cinco viajes al infierno* de Martha Gellhorn que refleja ese problema del viajero cuando no domina el idioma local. La escritora va cruzando África de Oeste a Este, y en la segunda etapa de su viaje ve a un africano

---

<sup>468</sup> Es posible que en esa traducción de la alteridad el viajero no sólo introduzca palabras en la lengua local sino que aluda con nombre propio a personas del lugar, también como recurso de verosimilitud, o que reproduzca conversaciones con los nativos. Pero es posible que ese mismo diálogo, que puede ser fuente de información y verosimilitud, se vea malinterpretado por el escritor viajero por culpa de sus prejuicios o su desconocimiento (ese ejemplo al que ya hemos aludido de Colón entendiendo *Canibas* (gentes del gran Khan) en lugar de *Caribas*, que es como los indios se referían a sí mismos (hoy ese vocablo es el equivalente de *Caribes*). En el peor de los casos esos diálogos pueden ser deliberadamente manipulados para validar los prejuicios del autor o presentar sus propias ideas disfrazadas en una voz local que las valida. Percy Adams lo llama «método Adario», en alusión a un personaje creado por el Barón de Lahontan, escritor, soldado y explorador francés del siglo XVII en Canadá. Adario era un indígena que aleccionaba al europeo con sabios discursos y reflexiones. Pero este es un método antiguo, utilizado incluso en la antigua literatura oriental y en las periégesis de Pausanias (Adams, 1980: 200). También sobre el «método adario»: CLIFTON, James A. (2007): *The invented indian: cultural fictions and government policies*. New Jersey, Transaction publishers.



que vende elefantes tallados que resultan completamente iguales a otros que había visto al comienzo de su travesía, a muchísimos kilómetros de allí. Entonces se pregunta cómo se habrían puesto de acuerdo los artesanos de los dos extremos del continente para dar forma a los elefantes, y entonces le pide al intérprete que le pregunte al africano dónde había aprendido esa técnica para tallar elefantes:

Era el momento de Joshua, el intérprete [...] Le llevé al puente y le dije mi pregunta. Tras una conversación sorprendentemente larga, Joshua informó: -De su padre. ¿Dónde aprendió su padre, entonces? Más charla prolongada. -De su padre -dijo Joshua. -¿Quieres decir que habéis estado hablando todo este tiempo para que él sólo diga tres palabras? ¿Qué más ha dicho, Joshua? -Eso es todo, *memsaab*. Sólo su padre. -El swahili debe de ser un idioma muy divertido si se tarda tanto en decir tan poco. -Muy divertido -admitió Joshua (Gellhorn, *ibíd*: 224).

Esto evidencia dos cosas: no sólo la imposibilidad de la comprensión completa por parte del viajero de determinadas realidades con las que se topa sino que la traducción que hace, hasta que llega a su lector, ha pasado por lo menos por dos filtros. Y eso sin contar el problema que suponen las traducciones posteriores de la obra del escritor a otras lenguas, lo que implica ya un tercer intermediario entre la realidad percibida por el viajero y su receptor, con lo cual son muchos los matices que se van perdiendo por el camino<sup>469</sup> -como aquella anécdota de un clérigo inglés que con la Biblia del Rey Jacobo en la mano, gritó desde el púlpito: "¡esto no es la Biblia. Esto no es más, caballeros, que una traducción de la Biblia!" (cit. en Manguel, 2010: 18). Le pasó también a Defoe: sus traductores e intérpretes en todas las épocas fueron restando aquí y allá hasta dejar su *Robinson* convertido en una novelita de aventuras para adolescentes, cuando en realidad es, como suele decirse, la primera gran novela inglesa. Así, el problema de la traducción supone una especie de materialización de la torre de Babel, que explica que, aunque queramos, no

---

<sup>469</sup> Algunos títulos de libros de viaje nos sirven como ejemplo de lo que queremos decir: *The call of the wild*, *L'appel de la forêt*, de Jack London -El llamado o La llamada de la selva en español- dice Michel Le Bris que con ese título pasó de ser un texto de filosofía torpe, un manifiesto, a una novela de animales (cit. en Fabre, op.cit: 14). También el editor Mario Muchnik lo dice respecto al *Heart of darkness*, de Conrad, traducido equivocadamente en su opinión como *El corazón de las tinieblas*: "Conrad quiso dar a ese título exento de artículos la ambigüedad necesaria para hacernos notar que el entorno de la selva oscura y tenebrosa era espejo del espíritu humano sometido por las incertidumbres a las que le arrastra su lado más oscuro" (cit. en Reverte: 2009) Y Pedro Sorela lo dice sobre la traducción de los títulos de Saint-Exupéry: *Le petit prince*, que sería *El pequeño príncipe* y no *El principito* -no existen los diminutivos en francés, además equivaldría a una cursilería no propia del autor-; y *Terre des hommes* traducido como *Tierra de hombres*, "que parece una canción de machos", en lugar de *Tierra de los hombres*, "que corresponde a su espíritu humanista" (Sorela, 2006b: 370).



podemos entendernos del todo, y las traducciones de la realidad y la cultura siempre son verdades a medias.

Esto hace que incluso muchos viajeros sean políglotas o se empeñen en aprender el idioma de las culturas que visitan. Así lo expresa por ejemplo Kapuscinski en su viaje a China y a la India:

Mi lucha en La India fue, en su primer asalto, una batalla contra la lengua. Comprendí que cada mundo entrañaba un misterio y que el acceso al mismo sólo lo podía facilitar la lengua. Sin conocerla, ese mundo permanecería para nosotros insondable e incomprensible, por más años que pasásemos en su interior (2006: 31).

A medida que pasaban los días empecé a considerar la Gran Muralla como una Gran Metáfora, pues me rodeaban personas con las que no podía comunicarme y un mundo en el que yo era incapaz de penetrar. Mi situación se volvía cada vez más extraña. Debía escribir, pero ¿sobre qué? No había más prensa que en chino, así que no comprendía nada. Al principio había pedido al compañero Li que me tradujese algunos textos [...] Mi único enlace con el mundo exterior era mi compañero Li [...] La Gran Muralla de la Lengua me rodeaba por todas partes, aparecía cada vez que un chino abría la boca, la levantaban conversaciones que no entendía, los periódicos y la radio, igualmente incomprensibles, las inscripciones en las paredes y las pancartas, en los productos de las tiendas y en las entradas a las instituciones, aquí, ahí y allá, por todas, todas partes (ibíd: 75-77).

Mircea Eliade, por sus estudios y su larga estancia en la India, hace un esfuerzo continuo por comunicarse mediante el uso de las lenguas: el bengalí, el sánscrito, los rudimentos de hindú y evidentemente el inglés y a veces el francés (Popeanga, op.cit: 360). También Cees Nooteboom alude a esa impenetrabilidad del mundo, cuya llave a veces es la lengua:

El viaje estimula los ensueños y las fantasías, sobre todo allí donde lo visible no puede ser enteramente nombrado. Mi aversión por vivir entre lo innombrable me ha motivado a aprender lenguas. No puedo imaginarme viajar por España o Perú sin poder hablar con la gente o leer el periódico. Aún así quedan suficientes elementos misteriosos (op.cit: 104).

Por eso, el manejo del idioma, y cuando no un traductor, han sido y siguen siendo indispensables en la tarea del viajero para ejercer su función informativa y de interpretación de la realidad.

Fue también gracias a un traductor que en su crónica de la primera circunvalación al globo Pigafetta consiguió reunir, en un afán de compilador, numerosos vocabularios de las lenguas indígenas, en los que, como explica



Martínez Díaz, los investigadores modernos han reconocido sin dificultad palabras guaraníes, tehuelches y malayas, así como numerosos nombres geográficos:

El propio autor cuenta cómo esa labor de identificación la lleva a cabo mediante la comunicación con los nativos, cuyos dialectos desconocía, pero recurría a gestos y a la ayuda del intérprete Enrique, un nativo de Sumatra esclavo de Magallanes, para recoger en sus notas las palabras que conformarían sus listas de vocablos. Su texto incluye también interesantes noticias sobre las especies entonces desconocidas, pero su interés por la naturaleza queda reducido a la prolija descripción de las novedades ofrecidas por la fauna y la flora [...] Si bien el diario de Pigafetta incluye anotaciones de las tierras americanas, donde son reconocibles el pécarí, el lobo marino, el guanaco y el pingüino, por ejemplo, los detalles más extensos se encuentran cuando las naves tocan las Filipinas y las Molucas. Detalla entonces el betel, el jengibre, el clavo de olor, el alcanfor y la canela, de cuyo árbol y producción toma cuidadosas notas (1986: 10-11).

Dice también Martínez Díaz que sin su crónica a bordo de *La Victoria*, la información y los conocimientos que hoy tenemos del primer viaje alrededor del mundo serían bastante incompletos (op.cit: 7), y cuenta que su relato reúne, como era común en los textos de finales del siglo XV y del siglo XVI, abundante información geográfica, etnográfica y sobre la flora y la fauna de las tierras recién descubiertas, de gran valor informativo e incluso científico. Pero además incluye no pocas leyendas, producto de su atracción por lo fabuloso, algo muy propio también de la época. Entre ellas sobresale un pájaro negro que se introduce en la boca de las ballenas para arrancarles el corazón, las hojas del árbol de Borneo que tienen vida propia o sus referencias al mito de las Amazonas<sup>470</sup>, que según él, se abalanzaron sobre la tripulación a su llegada a las Malucas, con arco en mano y actitud amenazante (Pigafetta, op.cit: 79).

Por una parte, esto tiene una consecuencia en la denominación del mundo: la ficción que venía consignada en los libros y en el imaginario de la época, en cuyo aire todavía flotaban los bestiarios medievales, los viejos mitos y las historias fabulosas, pasan a formar parte de la realidad histórica, la que los autores consignan en los libros. Porque ya hemos dicho varias veces hasta aquí que los descubridores, conquistadores y aventurados marineros como Colón, Pigafetta o Cortés partieron en busca del paraíso terrenal, *El Dorado* o las tierras del Gran Khan, de las que

---

<sup>470</sup> Dice Bárbara Fraticelli que la descripción de Pigafetta proporciona datos extraídos directamente de los textos clásicos, de la mitología. No sabe muy bien lo que son esas mujeres que ve, pero tiene que intentar encasillarlas en un estereotipo reconocible: "no se trata de lo que ven, sino de lo que creen ver, influenciados por sus lecturas anteriores al viaje" (2006: 174).



habían leído en Marco Polo, Pedro d'Ailly y también en libros de caballería como las *Sergas de Esplandían* (continuación del *Amadís de Gaula*), que también hablaba del país de las Amazonas y lo ubicaban muy cerca del paraíso, un libro que también se refería a la isla de California. Es así como los nombres geográficos de las tierras recién descubiertas —Lanzarote, Amazonas, California— “convierten la realidad en un espejo de la ficción” y no al revés, como sería lo habitual (Carmona Fernández, 2006: 142). No sólo eso: la realidad se puebla de seres fantásticos, y de ahí que tanto el libro de Pigafetta como el diario de Colón registren la existencia de todo tipo de criaturas extrañas. El diario de Colón, concretamente, “de hombres de un solo ojo y otros cíclopes o engendros similares, diseñados a imagen y semejanza de los lestrigones y lotófagos del bestiario clásico (con sus fieros Caribdis). Y más: con la mente obnubilada y mediatizada por la lectura de textos religiosos (La Ciudad de Dios, de San Agustín, las Etimologías, de San Isidoro de Sevilla, la biblioteca de la Rábida, la autorizada voz de Pío II, etc.), Colón creyó tocar las puertas del auténtico Paraíso Terrenal” (Cruz Leal y Gutiérrez, op.cit: 12).

Por eso es evidente que ese acto de nombrar está contaminado, como hemos dicho, por las ideas preconcebidas del viajero. En términos de Derrida, se trata de “la violencia de la letra”, impuesta por una cultura sobre otra como forma de subordinación, una violencia que se manifiesta en la diferenciación, clasificación y todo el sistema de apelaciones que nombra y deja de nombrar aquello que es diferente (Spurr, op.cit: 4). Esas ideas preconcebidas que marcan el texto están relacionadas con lo que hoy los investigadores denominan *discursos colonialistas*, que bien mirado se remonta a los tiempos del descubrimiento de América.

Porque aquello fue justamente lo que le sucedió a Colón y a sus contemporáneos a su llegada a las Indias, y por eso los libros del género de viajes, aparte de estar cargados de información geográfica y etnológica, de la flora, fauna y sociedades hasta entonces desconocidas o redescubiertas por el escritor, evocan las imágenes que hacen parte del marco cultural de su época. Eso entorpece la interpretación. El propio Colón, sabemos, quería encontrar a toda costa la India del Gran Khan y sus templos de oro y piedras preciosas. “Pero vinieron luego la confusión, el estupor y el equívoco: tropezó no con la India asiática, sino con aquella América llamada inicialmente *India Nova*; de ahí que los pobladores americanos recibieran el inapropiado nombre de *indios*, que aún ostentan” (Cruz Leal y



Gutiérrez, op.cit: 12). Así, una de las mentiras del viajero viene por falsa asociación y denominación.

Incluso el Almirante aseguró no comprender el dialecto de los indígenas –“no sé la lengua”, dice, “la gente de estas tierras no me entienden” (cit. Todorov, op.cit: 40)–, pero aún así, cuando logra entender una palabra, como *cacique*, no se esfuerza por comprender cómo funciona esa jerarquía sino que se limita a equipararla a sus estamentos conocidos, hidalgo, gobernador o juez, “como si fuera evidente que los indios establecen las mismas jerarquías que los españoles” (ibíd: 37).

Esto es significativo porque, aparte de los etnólogos, cuyo trabajo está ya muy depurado de ese tipo de manías, buena parte de los viajeros han funcionado y siguen funcionando así, traduciendo e interpretando la realidad por analogía o por comparación, dejando de lado la verdadera realidad, que ya hemos dicho que es esquiva, desbordante o compleja para el extranjero. Y pasa todavía hoy, cuando un viajero habla de «chabolas» en Medellín, que no es lo mismo que «comunas» en los barrios marginales de la ciudad (y es así como realmente se llaman en Colombia), o cuando las feministas se refieren a una mujer con velo en Alejandría como si fuera igual que una con *chador* en Irán.

Por tanto, ese acto de nombrar es un privilegio que se endilga el viajero, mediante el cual reduce la realidad a marcos manejables y conocidos, con el que ejerce su labor de creación y traducción. Como dice O’Gorman citando a Nietzsche: “la originalidad consiste en ver algo que aún puede nombrarse a pesar de estar ya a vista de todos [...] el nombre es lo primero que hace visible una cosa. Las personas originales han sido también en su mayoría las que imponen nombres” (1977: 185).

Los viajeros han sido por lo general esos seres originales que han bautizado el mundo, pero al mismo tiempo su labor de intérpretes de la alteridad ha resultado siempre parcial, fragmentaria, al estar necesariamente supeditada a las dificultades idiomáticas, lecturas previas, ideas preconcebidas y demás limitaciones que dificultan su comprensión cabal de la realidad que descubre con su viaje. Su traducción intenta ser precisa, pero la realidad es esquiva. Como dijo Berger: “el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente con la visión” (op.cit: 13) y la información que el viajero puede dar de ella es necesariamente incompleta: una verdad, a medias. Como dijo Humboldt, los viajeros no pueden más que



transportar de una comarca a otra la ciencia incompleta de su tiempo (cit. en Pimentel, 2003: 206). Y siempre quedan cosas mal expresadas o por expresar.

### 3.3.6.2 Técnicas de precisión: comparación, descripción, tópicos

El viajero primero nombra aquello que carece de denominación, y luego, como es consciente de que un nombre por si solo no informa, ni muestra, en su afán de informar tiene que compararlo y ajustarlo a ese marco de referencias que comparte con su lector. En el fondo, como explica Patricia Almarcegui:

Se trata de ordenar y de huir del caos para alejarse de la representación de un nuevo espacio que resulta extraño. De reducir todo aquello que sea insólito a usos y costumbres, y aplicar los referentes del viajero para neutralizar la angustia de lo novedoso [...] El viajero reduce lo insólito y novedoso a su propio mundo de referencias. En este sentido, reducir lo ajeno al propio contexto supone relativizar lo recién visitado (2005: 110).

Colón compara un río americano con el Tajo y Hernán Cortés habla mezquitas para referirse a los templos aztecas. Herodoto narra la visita de unos griegos a Egipto que llamaron pirámides a las tumbas de los faraones porque su forma les recordó unas tortas de harina de trigo que se vendían en tenderetes callejeros (Chatwin, 2005: 415). Flaubert compara la arena de cierto desierto oriental con la nieve, o de un cielo que ve sobre las Pirámides dice que le recuerda al puerto de la Picade en los Pirineos. Mircea Eliade compara a una joven india que le sirve la cena con una referencia cultural rumana: la gitana del cuadro de Luchian (Popeanga, op.cit: 350). Christian August Fischer, viajero alemán por España alrededor de 1800, dice que las montañas próximas a Guetaria tienen un "carácter alpino" y asocia Bilbao con el entorno suizo del Lago de los Cuatro Cantones (Raders, 2006: 318). Martha Gellhorn dice que los abedules rusos no son tan bonitos como los de Wisconsin (2011: 284). El Moro Vizcaíno, en sus *Recuerdos Marroquíes*, propone una lista de cincuenta diferencias entre españoles y berberiscos. José María Parreño compara los carriles de bicicletas en China con las carreteras españolas. Pero Tafur, el sevillano y trotamundos medieval, cuando llega a Venecia, compara el Campanile de San Marcos o las pirámides de Egipto con la altura de la torre mayor de Sevilla (la que será *la Giralda* desde finales del siglo XVI). Sterne compara los modos ingleses con los franceses en su *Viaje sentimental*; Pitol, el clima de Georgia con el de Cuernavaca. Y Herodoto, que no conocía la nieve, la describía como plumas que van



volando por el aire (una referencia reconocible) y siempre comparaba las costumbres de los *bárbaros* con las de los griegos, en un intento de claridad para con sus receptores. Así también Cristóbal de Acosta, cuando introdujo la palabra *caimán* en sus escritos, tuvo que acompañar el término de una glosa en la que lo explicaba con un sinónimo conocido para los europeos –cocodrilo–, y le describía como grande y cruel, que atacaba constantemente a las embarcaciones más pequeñas (Gil, *ibíd*: 158-159).

Que Acosta se refiera a este animal como un ser monstruoso, igual que Pigafetta hablara de los tiburones y de las amazonas, no es sino otro ejemplo de cómo los textos de viaje se ajustan al imaginario de la época, en su caso, todavía poblado por los bestiarios de la época medieval, y esos seres monstruosos eran los que sus lectores estaban esperando. Como explica Teresa Gil:

El propósito de la sinonimia en estos primeros textos no es la simple *variatio léxica*, sino que obedece a la sustitución circunstancial de un término desconocido por otro más o menos equivalente. Esta forma de explicación de una palabra se completa con un procedimiento verbal más retórico, una hipérbole, que quiere generar asombro, maravilla, pues presenta una imagen exagerada de la realidad incluso, con el fin de provocar en el lector una cierta emotividad ante palabras tan tremendas (*ibíd*: 159).

César Domínguez (1997: 181), de la Universidad de Brown, explica que, a nivel retórico, esa comparación puede adoptar tres formas expositivas: *descriptio*, *narratio* y *catalogus*, si bien es frecuente una combinación de ellas. La *descriptio* se suele utilizar cuando se trata de un elemento desconocido para el lector y, como parte de la *descriptio*, destacan también dos técnicas: la *evidentia*: el objeto de representación es seccionado en una serie de unidades para facilitar la comprensión del lector, y la *similitudo*, ambas concebidas como “herramientas lingüísticas que han de reparar, precisamente, insuficiencias del lenguaje” (recordemos la impotencia comunicativa a la que aludíamos antes aquí). Un ejemplo de esas fórmulas retóricas de comparación nos lo da Domínguez a través de los unicornios que describe Marco Polo:

Hay allí unicornios muy grandes, que son poco menores que elefantes. El unicornio tiene pelo de búfalo, pata parecida a la del elefante y cabeza como el jabalí, que siempre lleva inclinada hacia el suelo (cit. en Domínguez, 1997: 182).

De este modo, para que el lector europeo pueda construir una representación mental de dicho animal, Marco Polo utiliza la *descriptio* (se refiere al elemento



desconocido (unicornio), luego la *evidentia* (lo secciona en partes para hacerlo visible y comprensible), y se remite también a la *similitudo* apelando al elefante, al búfalo y al jabalí, que el lector conoce de sobra (Domínguez: *ibidem*).

La comparación, así entendida, es también un recurso informativo y de verosimilitud. Con ella el viajero procura dar la mejor cuenta posible a sus lectores de aquel mundo al que sólo él ha tenido acceso, para que éste le resulte más comprensible, y de paso, al comparar, acercar su relato a los marcos conocidos, dotándolo de un aire de verdad. Como explica Pérez Priego, el escritor recurre a la comparación como método para explicar no sólo lo cotidiano sino también lo maravilloso, aquello fuera de lo común, siendo los escritores con menor voluntad literaria quienes más han empleado este recurso (1995: 77). De ahí la voluntad informativa. Y no hay que olvidar que la comparación, junto con la intuición y la deducción, era para Descartes una de los modos de conocer (Ferrero, 2009: 87). Así, la descripción es un recurso más propio de lo documental, aunque se utilice como artificio literario (y precisamente se usa en lo literario por su alta carga de verosimilitud).

Pero el obstáculo reside en que la comparación también es peligrosa, porque en ese ejercicio de reducir a marcos conocidos la novedad que tiene delante, el viajero puede perder de vista los matices –al fin y al cabo la comparación suele resultar reduccionista–, y como indica Octavio Paz, el peligro es que esa comparación suele evidenciar la superstición de la superioridad de una raza sobre otras, lo que termina por medir todas las culturas con el mismo rasero, lo cual necesariamente induce a valoraciones equivocadas (2001: 95)<sup>471</sup>.

Porque primero el autor nombra, luego recurre al uso de palabras del idioma local, posteriormente compara e incluso recurre a la etimología, al diccionario –la típica frase de “según el diccionario de la RAE...”–, a las definiciones:

El viajero, cuando viaja, quiere dar a conocer nuevas palabras a sus conciudadanos y siempre pone atención en explicarlas. «La *costumbre de dormir después de la comida, que llamamos*

---

<sup>471</sup> En el libro *La segunda mirada, Viajeros y bárbaros en la literatura*, el escritor francés Jean Soubelin aborda precisamente esa mirada soberbia, de desprecio o recelo que históricamente han ejercido no pocos viajeros sobre las culturas con las que se topaban, desde los escritos de Herodoto hasta la ciencia-ficción de Herbert, pasando por Tácito, Montaigne, Fenimore Cooper, Cavafis y Mérimée (Tusquets, 2003).



siesta...» [...] «Las sillas de montar que se llaman albardones...» «Estos lugares se llaman alamedas, de la palabra álamo»<sup>472</sup> (Ortega Román, op.cit: 222).

Todo ese intento de precisión revela un viajero atento, que observa en detalle ese lugar que visita con el fin de obtener de él toda la información posible para luego transmitirla. Y esa observación, como también dice Almarcegui (2005: 107), es verosímil, crea presente, porque el acto de observar reproduce, de algún modo, la simultaneidad del hecho de ver un objeto y una acción y reconstruir el instante en el tiempo. Equivale a la condición de testigo del viajero<sup>473</sup>, que valida su relato por el carácter de autoridad que otorga al escritor como persona que ha visto con sus propios ojos, algo que desde el episodio del costado de Cristo se entiende como una prueba de verdad. Y esa función de observación del viajero se traduce en uno de los elementos más trascendentales del relato de viaje: la descripción, tan importante que es, junto con la intertextualidad, el elemento imprescindible de la poética del género.

Francisco López Estrada ha sido uno de los investigadores en señalar la importancia de la descripción dentro del relato de viaje, en su estudio sobre *La embajada de Tamorlán* de González de Clavijo. Miguel Ángel Pérez Priego ha determinando en sus investigaciones la influencia del paradigma retórico del *Laudibus urbiun*<sup>474</sup> en las descripciones de las ciudades que ofrecen los libros de viajes medievales, y Sofía Carrizo ha estudiado a fondo la poética del género, demostrando que la descripción es la característica que domina en este tipo de textos, incluso por encima de sus aspectos narrativos<sup>475</sup>.

<sup>472</sup> Cf. BLANCO WHITE, José María (1997): *Cartas de España*. Madrid, Alianza Editorial.

<sup>473</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3.3.7: *El viajero como testigo*.

<sup>474</sup> "Se trata de una serie de preceptos teóricos basados en la tradición retórica clásica y catalogados en textos como los *Excerpta rhetorica* del siglo IV, concretamente en el capítulo de *laudibus urbium* que trata acerca de lo que la descripción de una ciudad debe contener: "Sustancialmente, conforme allí se recomienda, la descripción debe atender a los siguientes aspectos: a la antigüedad y fundadores de la ciudad [...], a su situación y fortificaciones [...], a la fecundidad de sus campos y aguas [...] a las costumbres de sus habitantes [...], a sus edificios y monumentos [...], a sus hombres famosos [...]; para todo ello, en fin, se encarece el uso de la comparación, como era propio de todo el género epideíctico" (Pérez Priego, 1984: 227).

<sup>475</sup> "La cuestión esencial es que narración y descripción constituyen dos especies de un género común y la responsabilidad en la composición de un relato recae indirectamente en una y otra pues esto depende de los tipos de discurso. Para comprender cuándo cabe tal primacía de la descripción, debemos partir de que el verbo no solo informa sino que además describe. No es lo mismo "tomar un arma" que "aferrar un arma" —. Y esta propiedad es la que permite presentar las acciones como partes de un espectáculo destinado a la observación, otorgando de tal manera al relato una función predominantemente descriptiva" (Carrizo, 1996: 120).



Como ya hemos indicado, el relato de viaje presenta un espectáculo del mundo, que según Carrizo se compone precisamente mediante la descripción de los elementos que van configurando las distintas escenas, y por eso describir es lo que constituye uno de los rasgos que distinguen un relato de viajes propiamente dicho:

En él revisten el mismo valor las descripciones de las aventuras vividas por los viajeros que las de edificios, paisajes, curiosidades, etc. Una serie de sucesos personales o no y referencias a gentes, lugares u objetos se van sumando en la construcción de un friso que muy raramente despierta la intriga acerca de los posibles desenlaces. Cada punto del relato tiene valor por sí mismo ya se trate de un naufragio o de las exóticas costumbres de un pueblo. [...] El itinerario es el verdadero protagonista y es a través de lo descriptivo que se textualiza (1996: 121).

Pero en las ficciones de viaje, como *El Quijote* o la *Odisea*, Carrizo reconoce que aunque la descripción también es importante, en ellas sí está supeditada a la narración. Sin embargo, en unas y otras el escritor viajero va comunicando a sus receptores informaciones geográficas, históricas, naturalistas y etnográficas, reflexiones sobre lo visto y experimentado, además de las historias intercaladas que ya hemos mencionado.

Hay una apreciación de Carrizo Rueda que nos interesa particularmente en tanto que alude a *lo informativo* como un elemento transversal en el texto. Se trata, según dice, del contexto que comparten el lector y el receptor, que se inserta dentro del relato como el motor de los picos de clímax dentro de la narración. El clímax surge no tanto de un intento del autor viajero por reproducir la realidad sino de hacer un modelo de ella, en el que los desenlaces no atañen tanto al relato como a la sociedad a la que se dirigen. Por eso, dice, no se trata tanto de "corroborar el mayor o menor grado de historicidad del texto de viaje sino de reconstruir la situación comunicativa entre el emisor y los receptores a quienes se dirige" (1996: 123).

Esto significa que la descripción en el relato de viaje valida el carácter informativo del texto, a la vez que se convierte en recurso de verosimilitud, en la medida en que tiene que ver casi exclusivamente con el contexto que comparten el escritor y su lector futuro. De ahí que, como hemos visto, el viajero primero nombre lo que carece de denominación y luego asocie y compare en su ejercicio descriptivo: el viajero llama mezquitas a todos los templos que no son cristianos porque ese es el único nombre que conoce para algo como tal, así se trate de templos precolombinos. Luego utiliza sinónimos identificables -caimán con cocodrilo-, y asimismo describe lo que tiene delante mediante símiles y metáforas. Todo ello para traducir a su



receptor lo que ve, reduciéndolo a términos familiares a ambos que le permitirán a su lector «ver» con mayor claridad aquel espectáculo que quiere presentarle.

Por ello en la Edad Media, dice Carrizo, el libro de viaje y sus descripciones tienen que ver con la estructura piramidal de la sociedad, y en ellos aparecen descritas con precisión situaciones y personajes que tienen que ver con pontífices, caudillos, posibles pueblos aliados y enemigos, los peligros de la ruta del peregrinaje y los temas de comercio, que son los núcleos del relato y los que, al mismo tiempo, interesaban en la época (Carrizo, 1996: *ibídem*).

En la Modernidad, por otra parte, en la era de los descubrimientos, esas descripciones cambian y se trata ya del individualismo, del hombre medido ante sus propias fuerzas, de los retos que le impone el camino y de cómo los resuelve de forma inédita. Las crónicas de Indias son ejemplo en ese sentido (Carrizo: *ibídem*), y no sólo por ese carácter del viajero que se enfrenta a lo desconocido sino por la descripción de las tierras nuevas con las que se encuentra, con su flora, fauna y geografía desbordante, que al mismo tiempo, cuando el autor la plasma en el texto, se contamina con los seres mitológicos y fantásticos que, de nuevo, tienen que ver con el imaginario de la época.

Posteriormente, como indica Carrizo y hemos explicado también aquí en el repaso histórico, los libros de viajes van adquiriendo un carácter más intimista, y las descripciones comienzan a centrarse en el viaje interior de quien realiza el desplazamiento. En los viajes de los románticos, los momentos de clímax del relato suelen coincidir con la exaltación del viajero ante la naturaleza y con el intento de revivir, en cada monumento, la historia, las pasiones y los destinos que tuvieron que ver con ese escenario. En la contemporaneidad, los relatos y sus descripciones tienen que ver con el pleno desenvolvimiento del viajero en el escenario del mundo, la importancia de los descubrimientos científicos y, cómo no, con la crítica del progreso (Carrizo, 1996: 124).

A lo largo de la historia, está claro, todos los viajeros han descrito: esa ha sido su principal arma de traducción de lo que han visto y vivido. La descripción trata de «pintar» con palabras, de manera que el receptor pueda ver mentalmente la realidad descrita, apelando al recurso de la *evidentia*, exponiendo las cosas de forma tal que el asunto parece desarrollarse y los hechos pasar ante nuestros ojos (Alburquerque, 2006: 77). Y se describen no sólo paisajes y visiones, sino también sentimientos,



emociones, lo que equivale a una especie de paisaje interior que el escritor procura hacer igualmente visible.

La descripción es, como dice Henry James, el arma con la que el escritor da aire de realidad a sus escritos, con la que el autor crea la ilusión de la vida (James, op.cit: 31), básicamente porque está relacionada con la mimesis y produce el efecto referencial en el relato (Hamon, 1991: 21). Y precisamente con la descripción es que se esbozan lo que los franceses llaman *tableau de mœurs*, cuadros de costumbres que escribirían los costumbristas de la primera mitad del siglo XIX, y de ahí que también se vea en el relato de viajes un anticipo de la que será la novela costumbrista (Galván González, 2004: 120).

Pero la utilización de este recurso, si bien ha sido amplia en todas las épocas, se exacerbó a partir del empirismo de Bacon y de los cambios en el paradigma del viaje entre los siglos XVI y XVIII. El viaje como método científico y de conocimiento del mundo otorgó una importancia categórica a las descripciones de los viajeros, que comenzaron a viajar con todo tipo de instrumentos y expertos que facilitaran sus análisis sobre el terreno y las descripciones del mismo. Bougainville, por ejemplo, en su expedición en Tahití, se embarcó acompañado de un naturalista, un astrólogo reconocido (Verón), dos músicos y un artista, porque aquellos viajes científicos, como indica Pimentel, estaban marcados por la "pulsión taxonómica de la época y el afán de rellenar las cuadrículas de la diversidad biológica y geológica del planeta" (2003: 62). Una fiebre en la que, como dice Almarcegui, el mundo se convirtió en laboratorio en el que incluso los seres humanos de las tierras visitadas se vieron casi «herborizados» y tratados como organismos naturales, al aplicárseles las mismas técnicas de descripción de lo natural: "el viajero aplicaba los conocimientos científicos que había estudiado, los cuales le permitían entender los procesos del universo en su desplazamiento" (2005: 108).

De este modo, el texto de viaje alrededor de 1700 estuvo obsesionado por la observación y descripción minuciosa de la naturaleza. Los viajeros se desplazaron cargados de instrumentos que permitieran «geometrizarse» el espacio, con el fin de no sólo dotar de exactitud al discurso, sino que, debido al uso de estas técnicas de precisión, otorgarle mayor autoridad (Almarcegui, *ibídem*).

Todos y cada uno de los viajes del periodo que aspiraron a producir conocimiento cierto, por descontado, viajaron aferrados a un instrumental de precisión considerablemente



perfeccionado respecto a épocas anteriores: cronómetros, barómetros, sextantes, péndulos. La ética de la exactitud fue una actitud generalizada en el mundo de los viajes mucho antes que Humboldt [...] Los viajeros, en suma, hicieron un gran esfuerzo por abandonar así su antiguo status epistemológico y trataron de hacerse con una reputación dentro de los nuevos códigos de civilidad y veracidad. Pusieron el énfasis en lo particular y lo concreto, y huyeron de los universales [...] La intención dejó de ser ya transformar lo visto, sino más bien reproducir para el ojo y la mente la novedad de la tierra, lo desconocido, las realidades no descritas anteriormente (Pimentel, 2003: 62-63).

Esa minuciosidad descriptiva, y en consecuencia obvia, informativa, dotaba al relato de verosimilitud. Incluso, cuando esos mismos libros venían cargados de seres monstruosos y maravillosos –ya hemos dicho que parten del imaginario de la época y del horizonte de expectativas de los lectores–, se plasmaban para seducir al público pero al mismo tiempo para racionalizarlos y extirparles su condición de prodigio, lo que de algún modo dotaba también de credibilidad los hechos narrados (Pimentel, 2003: 63 y 68):

Las imágenes y las descripciones debían ser concretas y basadas en la experiencia directa de los sentidos [...] la mentira, el embellecimiento, la autoría el empleo de tropos se desenmascaraba ahora como meros recursos, pretextos, obstáculos a la verdad [...] Espíritu matemático y cartográfico, morfológico y tipológico [...] El ideal del conocimiento natural de los viajeros de la Ilustración se manifiesta a través de la prosa aséptica, transparente, cuyo propósito es precisamente la descripción objetiva del mundo. Son *el ojo fiel* y *la mano sincera* los elementos que aparecen sistemáticamente como garantes de verosimilitud (ibíd: 68).

Y gracias justamente a esa descripción precisa fue que en tiempos de los naturalistas se catalogó toda la naturaleza conocida, en tierra, mar y aire. Se «taxonomizó» el conocimiento, en buena parte gracias a la *Instructio peregrinatoris* de Linneo que indicaba cómo el viajero naturalista debía observar y anotar en el terreno, quien además de describir debía establecer relaciones, conexiones y lazos entre las especies, los fenómenos y los productos de la naturaleza (ibíd: 62).

Desde entonces, la “ética de la exactitud”<sup>476</sup>, esa búsqueda de precisión y objetividad, no dejará de acompañar las descripciones de los textos de viaje –dos conceptos, por otra parte, estrechamente relacionados con la información y el periodismo–. Y aunque los románticos, por ejemplo, exaltaban el sentimiento y la emoción, esa descripción también procurará ser precisa, con las metáforas adecuadas y la expresión de *lo sublime*, aquello que el hombre no llegaría a poder

---

<sup>476</sup> La expresión es de Pimentel (2003: 68).



describir mediante las palabras debido a su incapacidad de aprehensión total de la naturaleza.

La precisión descriptiva puede entenderse desde dos puntos de vista. Por un lado, en la obsesión de ciertos escritores por el empleo de la palabra justa, el *mot juste* que tanto preocupó a viajeros como Flaubert, Stendhal o Saint-Exupéry, la que tiene que ver con la economía del lenguaje y la transparencia.

Stendhal admiraba las matemáticas, que según él tenían la ventaja de decir sólo cosas seguras, sólo la verdad y casi toda la verdad, y de ellas heredó el gusto por la precisión y las buenas definiciones (cf. Sorela, 2006b: 183). Así declara haberlo hecho, por ejemplo, en sus *Paseos por Roma*:

He intentado indicar el mayor número de hechos. Prefiero que el lector encuentre una frase poco elegante con tal de que obtenga sobre algún monumento alguna pequeña idea más. A menudo, en lugar de una expresión más genérica, y, por ello, más peligrosa para el autor, he empleado la «palabra adecuada» [...] Yo me atengo a la palabra correcta porque deja un recuerdo claro y distinto (Stendhal, 1968: 34-35).

También Saint-Exupéry, escritor y viajero, podía escribir un texto hasta treinta veces, algo heredado justamente de esa traducción del *mot juste* francés a la que también pertenecieron escritores como Balzac o Pascal. De ahí que en *Tierra de los hombres* Saint-Exupéry dijera: “parece que la perfección se consigue, no cuando no hay nada más que sumar, sino cuando no hay nada más que suprimir<sup>477</sup>” (Saint-Exupéry, 2000c: 64). Tal era su método de trabajo y novelas suyas como *Vuelo de noche*, novela breve como la conocemos, tenía en origen 400 páginas (Sorela, 2006b: 430-431). También *Tierra de los hombres* es un proceso de selección y destilado de sus reportajes de prensa publicados en *Paris Soir*, del que suprimió algunos de los elementos contingentes del periodismo, según explica también Pedro Sorela.

---

<sup>477</sup> Esa idea de perfección mediante la exactitud matemática y la resta no es nueva, ni mucho menos exclusiva al texto de viaje. La exacta proporción fue la que persiguieron los artistas del Renacimiento italiano, y por ejemplo Miguel Ángel aseguraba que sus esclavos, esas famosas esculturas que parece que todavía no terminan de salir de la roca, simbolizaban esa acción del artista de quitar todo aquello que sobra a la belleza perfecta. Así, alrededor de 1500 aseguraba: “por escultura entiendo un arte que aparta la materia superflua; por pintura, un arte que obtiene sus resultados a base de añadirla” –y hay que recordar que Miguel Ángel desdeñaba la pintura–. Como explica Mary McCarthy, eso mismo, restar, es lo que hacía Sócrates con su mayéutica, interrogando al interlocutor hasta sacarle la verdad que “ya sabía, pero que no podía percibir hasta que todo el sobrante que la rodeaba fuera apartado”. Y Vasari, el biógrafo y contemporáneo de los renacentistas, también en una concepción matemática del arte, para explicar la belleza del Duomo comenzaba a recitar sus medidas (2008: 51).



Asimismo José Martí defendía que el lenguaje debía ser "matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea". "Cada sentimiento debía tener su propio color, cada pensamiento su vocablo preciso" (Rotker, op.cit: 69). De ahí que dijera que no era posible "pintar el Caribe con colores escandinavos", y que sólo había que escribir sobre aquello que se conocía personalmente como condición indispensable de la honestidad (ibíd: 165).

También desde finales del siglo XIX y comienzos del XX ha sido costumbre editar en libro las crónicas que periodistas reconocidos publicaban en los periódicos, entre ellos los periodistas viajeros –en España, por ejemplo, las crónicas de Azorín, Unamuno o Julio Camba–. En esas ediciones se ha utilizado la edición como método de perdurabilidad de los relatos, suprimiendo los elementos sólo pertinentes al momento o a la coyuntura pero que, en última instancia, no son indispensables para lectores posteriores. Como explica Alarcón Sierra:

El paso de la crónica periodística de regularidad casi diaria a la compilación en volumen supone un delicado proceso de selección, que desecha los artículos más apegados a la actualidad del momento para quedarse sólo con los mejores, con los que no pierden su interés una vez eliminado el contexto o la causa concreta que los produjo. A su vez, la reunión de las crónicas seleccionadas en el libro (que a veces cambian de título) supone una ordenación, un contexto, una lectura y un receptor diferentes a los que había tenido en su aparición en el periódico. Especialmente llamativa es la ruptura del orden cronológico original, a veces con importantes saltos temporales, tanto hacia delante como hacia atrás. Por tanto, el paso de la prensa al libro no sólo da lugar a lo que podemos llamar un cambio de soporte, sino a una obra completamente distinta (Alarcón Sierra, 2005: 160).

La resta es precisamente la técnica que ha permitido el desarrollo del género de viaje en toda su amplitud y volumen. Porque muchos de los autores viajeros no han sido escritores profesionales y ha sido justamente la edición de sus apuntes, notas de viaje, carnets, diarios y crónicas en prensa la que ha permitido la compilación y publicación de sus relatos. Fue el caso de las grandes colecciones de viaje del siglo XVIII a la que ya nos hemos referido, en la que escritores profesionales reescribían los diarios de a bordo de los capitanes, entre ellos Hawkesworth, que reescribió los de James Cook, Wallis y Byron, entre otros.

E incluso la primera edición del relato del viaje de Flaubert en Oriente, como explica su traductora Lola Bermúdez, no corresponde tanto a las anotaciones del



escritor francés sobre el terreno –dice que no cree que tuviera intención de publicar un libro de viajes porque odiaba el género– sino a la selección y manipulación que hizo su sobrina Carolina Franklin-Court del manuscrito que Flaubert había pasado en limpio más de sesenta años antes, del ella que eliminó, por ejemplo, todas las escenas eróticas (Bermúdez, 2010: 8 y 17).

Bien mirado, tanto el caso de Hawkesworth como el de Franklin-Court recuerdan eso que hemos dicho tantas veces hasta aquí: que el relato de viaje original de un escritor puede ser manipulado por los editores, herederos o simplemente terceros, haciendo que aquellas descripciones cuidadosas en las que los autores trabajaron con esmero corran el riesgo de ser eliminadas a posteriori o tergiversadas en el proceso de edición, en aras de la intemporalidad, aludiendo una supuesta mejora del original o la adecuación al contexto de la época, un factor, como hemos visto, transversal en el carácter informativo de los libros de viajes.

Pero por otro lado, la descripción, en búsquedas de la exactitud, en lugar de restar puede llegar a sumar de forma desmedida, ser demasiado prolija. Eso sucede porque los objetivos del viajero suelen ser ambiciosos: Herodoto pretendía contar la *historia de la humanidad*, describir todo el mundo conocido en su tiempo –de ahí que escribiera nueve libros–; la geografía de Estrabón se compone de 17 volúmenes; los libros de viajes medievales, y entre ellos las Cosmografías, tenían un carácter totalizador que pretendía la descripción global y detallada del mundo o la región visitada; y de ahí también el carácter enciclopédico de las guías, antiguas y modernas.

La realidad es tan rica, tan vasta, que desborda al viajero, pero él, en principio, no renuncia a contarla toda. Él quiere informar y en ese deseo se enfrenta a una especie de deseo totalizador, de describirlo todo, de incorporar la mayor cantidad de datos al relato para ejercer a cabalidad su tarea de divulgador, de comunicador de lo novedoso, del hecho informativo. Como dice Pérez Priego:

Es posible que se produzca con ello un espectacular amontonamiento de nombres y lugares. Pero, a pesar de ese primer impulso totalizador, en el libro de viajes no todo es de la misma importancia para el viajero, por lo que el narrador se verá obligado a elegir y seleccionar los hitos fundamentales del itinerario (1984: 226).

Un ejemplo de descripciones prolijas lo encontramos en Melville, con sus largas disquisiciones sobre la ballena y sus características. Prolijas son las



descripciones de Flaubert en Egipto y las de Ibn Battuta en su *rihla*, *A través del Islam*, en la que hay páginas y páginas repletas de menciones de árboles, frutos, legumbres, cereales y plantas desconocidas y exóticas (Arbós y Fanjul, 2005: 80). También Julio Verne era detallista en exceso, especialmente con las descripciones y el vocabulario científico, por ejemplo en los prolegómenos del viaje *De la tierra a la luna*. Y también cuando en *Veinte mil leguas de viaje submarino* emplea varias páginas enumerando y describiendo clases de peces: peces óseos y cartilaginosos, de agua dulce y de agua salada, comestibles y no comestibles, lofobranquios –de mandíbula completa–, plectognatos –de mandíbula inmóvil– y los selacios –de mandíbula móvil–... Y así varios párrafos seguidos (2000: 134). Hay a quien esas descripciones ictiológicas le resulten aburridas –es cierto que las enumeraciones suelen ser fastidiosas, salvo en casos excepcionales como Borges–, y el excesivo detallismo científico puede representar un obstáculo para la narración, pero Georges Perec dijo de ellas que al leerlas tenía la sensación de leer un poema, y Philippe Hamon las defendió como una forma de instrucción y conocimiento para el lector (cit. en Compère, op.cit: 224-225).

Esto sucede, por una parte, porque el escritor quiere transmitir de la manera más fiel la realidad que describe, quiere hacer casi una fotografía, y por eso, como explica Eric González “el género de viajes es uno de los más complicarlos que haya. Transcribir a palabras un paisaje, una ciudad o un país, obliga al escritor a abrumar al lector con la áridas terminologías técnicas o a confundirlo con ristras de adjetivos aproximativos que el uso continuado ha vaciado de significación” (cit. en Conde-Salazar, 2006: 234).

Esas dos formas de descripción del relato de viaje que hemos mencionado, por un lado precisas y por otro las minuciosas y abundantes, Ortega Román las relaciona con la fórmula retórica de la *abreviatio* –cuando el escritor no ahonda en la descripción para no resultar prolijo, o no lo hace por pereza o imposibilidad–, o por el contrario, con las *formas amplificadas de la enumeración* –listas casi taxonómicas–. También aparecen en estas descripciones el apunte telegráfico –que le sirve al autor de recordatorio de una idea que desarrollará a posteriori, por ejemplo en la escritura de un diario–, y las *formas amplificadas* propiamente dichas que incluyen descripciones pormenorizadas y digresiones eruditas, a través de las cuales el escritor manifiesta su opinión o conocimientos sobre determinado tema y también,



gracias a ellas, se intercalan otras historias dentro del relato. Todas esas formas, para Ortega, son informativas (op. cit: 226-227).

Pero también pueden ser desinformativas. En el ejercicio de restar, por ejemplo, el autor puede cometer omisiones importantes o, en los casos de detallismo excesivo, desfigurar la verdadera imagen de un lugar. También es posible que el autor llegue a supeditar la descripción a un determinado prejuicio, como cuando Humboldt describía como lascivos los movimientos sensuales del fandango. Incluso puede simplemente hacer una mala traducción de la información con la que cuenta, como cuando los viajeros, asimilando pies a centímetros, distorsionaban las medidas de los supuestos gigantes de la Patagonia, el salto de las Cataratas del Niágara o las distancias. Ejemplo de esto es también Colón cuando pensó que la distancia entre España y el extremo más al este de Asia era razonable para su empresa, al traducir las millas árabes a las millas italianas que él manejaba.

Asimismo, en la selección de elementos que el escritor hace para su descripción es donde reside parte de la verosimilitud de su texto. Por eso, una de las razones que hacen dudar de la autenticidad del texto de Marco Polo es su omisión de cosas que tuvo que haber visto como la Gran Muralla, el té, la costumbre de vender los pies a las mujeres o el arte de la caligrafía (Rámila, 2010: 38). Pero es posible que a él aquello le resultara tan familiar que se le pasó incluirlo -no entraba quizá en su repertorio de maravillas-. Igual que, como dijo Borges, en el Corán los camellos no aparecen en ninguna parte por ser presencias tan cotidianas que se da por segura su existencia y mencionarlas sería un pleonismo (Pitol, 2002: 18).

Hay en la descripción del libro de viaje un último elemento a destacar, que tiene que ver con el empleo, por parte del escritor, de tópicos, lugares comunes:

Un viaje, a lo largo de su desarrollo, obedece a un esquema más o menos idéntico, aunque lógicamente, con ciertas variaciones. No será difícil hallar toda una serie de costumbres, de palabras y hechos simbólicos, de secuencias que nos producen la irremediable sensación del *déjà connu*, justamente por esa más que trillada recurrencia a los tópicos, a los *topoi*. Estos lugares comunes, según la opinión de W. Raible (1988, 310), existen «...para la representación de sucesos de la naturaleza, una tormenta en el mar, o para la descripción del paisaje en la literatura» (Ortega Román, op.cit.: 212).

En el relato de viaje esos esquemas reiterativos tienen que ver, por ejemplo, con las motivaciones del viaje -la búsqueda, la instrucción, el placer o el viaje por necesidad-, o también con la estructura de la narración, que responde por lo general



al clásico viaje del héroe que ya hemos mencionado y que se desarrolla en tres etapas casi siempre reconocibles: la partida, el tránsito y el regreso.

También los viajeros por lo general sufren obstáculos y contratiempos que los alejan de meta final –dice Ortega Román que forman parte del artificio narrativo– y asimismo dentro de ese esquema el viaje incluye paradas en las que el viajero se topa con otros personajes cuyas historias se intercalan en la narración. La figura del compañero o compañeros de viaje es igualmente un lugar común –suele resultar muy útil al escritor para contraponer miradas y opiniones, o para hablar de sí mismo a través de otro interpuesto–, y son inevitables, en la estructura del relato, las descripciones de pueblos y ciudades. Dice Ortega que es precisamente cuando el viajero se detiene cuando tienen lugar las descripciones más prolijas<sup>478</sup>, en las que el autor también tiene la oportunidad de insertar discursos sociales, políticos, educativos y morales. El investigador incluso sugiere que muchas obras se podrían denominar no libros de viajes, sino más bien *libros de ciudades* (ibíd: 214).

Asimismo la retórica del relato de viaje incluye figuras como el *propemptikón*, *syntaktikón*, *epibaterion*, *prosphonetikón*, *hodoiporikón*, que tienen que ver con las despedidas del viajero o los discursos de bienvenida y adiós. También aparecen como tópicos del esquema narrativo las despedidas, los reencuentros, la nostalgia de la patria, la búsqueda de la belleza, la decepción del viajero, la melancolía o arquetipos como el del hijo pródigo o el viajero que, como Ulises, consigue volver a casa. También el viajero en sí mismo es un arquetipo literario: el *topoi* del *homo viator*, la vida como viaje y peregrinación.

Ya no tanto como tópicos sino como elementos recurrentes dentro del texto de viaje encontramos los medios de transporte en los que viaja el protagonista: “según cuál sea el medio de locomoción así será la atmósfera de la narración. Por ejemplo, ir a caballo se asocia con un relato de vaqueros o a uno rural; desplazarse en avión es menos romántico que hacerlo en tren; la capsula espacial apunta a la ciencia-ficción” (Morrilla, op.cit: 12). Y asimismo la imagen de la maleta, “que guarda objetos concretos, pero también puede ser la metáfora de lo que el protagonista lleva o trae de su viaje”, o la libreta de notas del viajero (ibídem). Porque todos los

---

<sup>478</sup> Ortega aclara que, sin embargo, no debe establecerse una correspondencia necesaria o puntual entre viaje y narración (movimiento, acción) ni entre parada y descripción (estatismo, quietud). En el transcurso del itinerario realizado puede aparecer la descripción, al igual que en las paradas puede existir la narración (Ortega, ibídem).



tópicos, en su previsibilidad retórica, en su misma falta de originalidad, garantizan la credibilidad del narrador y hacen su experiencia más creíble (Lodge, op.cit: 314).

El tópico, dice Sorela, es una verdad que se ha gastado de tanto usarla pero que en el inicio fue un excelente hallazgo: "el tópico no es un pensamiento sino su cáscara, el hueso que queda tras el desgaste de una idea, que a veces fue una verdad, hasta hacerla irreconocible" (2012: 37). Pero valga decir que no por desgastado deja de ser cierto. Es por eso que con el tópico estamos de nuevo ante el propósito informativo del autor, al mismo tiempo que de un recurso verosímil: el tópico es otra fórmula de precisión, de reducir a los marcos conocidos de su receptor aquella realidad compleja que le ofrece el viaje. Los tópicos, dice Sofía Carrizo:

"Refuerzan la situación comunicativa al acortar la distancia imaginativo-afectiva entre los receptores y el texto. Este predominio de lo arquetípico quizá se deba al hecho de que los libros de viajes tienen como fin primordial dicha indagación sobre la propia sociedad a la luz de otras realidades y que, por lo tanto, es necesario que la comunicación se establezca en forma inmediata para que no haya interferencias en el acceso a tal finalidad" (1997: 178).

La experiencia del viajero, continúa la investigadora argentina, lo que hace es fundir la realidad con el tópico, es decir, ofrece al lector un modelo para poder componer lo que se dice, en tanto que hace parte de lo que Jung definió como los arquetipos colectivos<sup>479</sup> (ibíd: 54). Por eso el tópico puede actuar como "potenciador de los propósitos de objetividad de las informaciones sobre un viaje" o, por el

---

<sup>479</sup> El arquetipo, sabemos, es el modelo original y primario en el arte u otra cosa. Jung defiende que esas imágenes primordiales pueden ser de origen mitológico, religioso, onírico, fantástico y literario. Y la crítica literaria utiliza este término para personajes recurrentes en la literatura, el mito, el folclore y la religión, que suscitan el interés de lector porque activan imágenes en su memoria (AYUSO, V., García, C. y Solano, S. (1997): *Diccionario de Términos literarios*. Madrid, Akal, p. 31).

Como Explica Juan Herrero Cecilia, los lugares (*topoi*) argumentativos se apoyan sobre principios o valores compartidos y admitidos por la opinión general (la *doxa*) y han sido clasificados por autores como Perelman y Olbrechts-Tyteca o Kibedi-Bega (1989). Estos lugares deben suscitar el *pathos* del destinatario (su emoción e interés) y motivar la adhesión a las ideas o valores definidos por el locutor (2006: 122-123). También Anscombe y Ducrot justifican los encadenamientos argumentativos ya que los *topoi* operan como soportes de la argumentación, porque están relacionados con las ideas, creencias o estereotipos culturales que los interlocutores comparten (Herrero, ibíd: 124).

Sería pertinente una investigación sobre los arquetipos rastreables desde el comienzo de la literatura de viaje, clasificando tópicos, arquetipos y recurrencias (el viajero, la búsqueda del paraíso, la huida, el naufragio, el noble salvaje, el exilio y todos los otros que hemos formulado aquí). Éstos se podrían clasificar en arquetipos mayores y menores. Porque es muy posible que buena parte de esos arquetipos literarios estén relacionados con la escritura del viaje. Basta pensar en la *Odisea* para recordar que muchos arquetipos vienen justamente de Homero, y por la misma razón tampoco es casual que las grandes obras de la literatura universal sean, muchas de ellas, libros de viaje o en las que el viaje hace parte fundamental de su estructura: el *Ulises* de Joyce, *Don Quijote de la Mancha*, las novelas de Stevenson, *El corazón de las tinieblas*, la *Divina comedia*, *Moby Dick*, *En la búsqueda del tiempo perdido* (al menos su primer libro, *Por el camino de Swann*), *Robinson Crusoe*, etc.



contrario, ser un obstáculo de esa deseada objetividad, cuando son utilizados "como operadores de una manipulación de las informaciones" (Carrizo, 1997: 56-57).

En última instancia, todos los recursos de precisión que hemos repasado en este capítulo –el acto de nombrar, la asociación, la comparación, la descripción y el uso de los tópicos– son factores de información y de verosimilitud dentro del texto de viaje, pero también pueden convertirse en un estorbo, contribuir al tedio que produce a veces el relato viajero cuando es en exceso detallista y descriptivo. O incluso pueden ser parte del engaño de un viajero mentiroso que se explaya en detalles de un hecho o un ser inexistente, como esos pájaros de Pigafetta que robaban el corazón de las ballenas, el *Gelinotte* de Lenguat (ave imaginaria), o su pájaro gigante y solitario de la isla Rodríguez, cuya descripción precisa lo hacía visible y verídico a sus lectores pero en realidad se trataba de la combinación de las descripciones de tres animales diferentes que el autor había leído en otros libros de viaje (Adams, 1983: 102).

De cualquier modo, la descripción ha sido, es y seguirá siendo un elemento imprescindible dentro del relato, porque como explicó Genette (1973: 199): puede haber descripción pura, pero no narración pura sin descripción, básicamente porque los verbos son descriptivos y también lo son los sustantivos. De ahí que sea más fácil describir sin contar que contar sin describir, porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos. Y como dice Adams parafraseando a Todorov, en definitiva, la mejor descripción es la que no es una descripción, y el buen relato de viaje es el que consigue combinar adecuadamente narración, descripción, interpretación y reflexión (1983: 282). La descripción no es, por ello, necesariamente referencial, sino que constituye abiertamente un elemento discursivo y es el propio discurso el que dicta cuáles serán las características de esa descripción (Barthes, 1970: 97).

Por eso mismo hay teóricos que se han preocupado por las posibilidades de acceso a «lo real» a través de la descripción, y se preguntan si verdaderamente es posible hacer visible un paisaje, una emoción y un sentimiento a través de las palabras. Porque como ya hemos visto, aunque se busque la exactitud a través palabra precisa –como Martí o Saint-Exupéry–, o a partir de la explicación detallada y prolija –como Verne–, ésta puede resultar insuficiente a la hora de comunicar la



realidad<sup>480</sup>. Esta problemática es la que definíamos antes como *impotencia comunicativa*, que traduce el fracaso de un escritor ante su intento de describir de manera precisa el paisaje o las sensaciones que experimenta en su viaje. Y el autor puede ser consciente de ello, o no, como por ejemplo Flaubert, cuyas prolijas descripciones de monumentos egipcios no consiguen hacerlos visibles al lector, y al final la obra se termina apoyando en las fotografías de Du Camp, su compañero de viaje. Por eso no se trata tanto en el viaje de describir las piedras como de dotar esa descripción de significado<sup>481</sup>. A fin de cuentas, la descripción es también un poco una superstición: no existe tal cosa como el viaje meramente descriptivo. Todo pasa por el tamiz del viajero, su subjetividad, sus sensaciones, y lo que se describe no es real en tanto que objetivo, sino que es la consecuencia de su propia experiencia y mirada.

De cualquier modo, el viajero seguirá intentando aprehender lo que ha visto y vivido a través la descripción, el acto de nombrar, la asociación, la comparación, la descripción y el uso de los tópicos, para con todos esos elementos hacer partícipes a sus lectores de aquella experiencia del desplazamiento. Como diría Cela: "el dato, la cita y la ficha, cuando aparezcan, estarán siempre al servicio del impreciso y tumultuoso «aire» de Castilla" (cit. en Alburquerque, 2006: 71), y cuando no de Castilla, de América, de China, Tamorlán, el fondo del mar, el espacio sideral o la propia habitación cuando el viajero no necesita salir de sus cuatro paredes para realizar el viaje interior.

### 3.3.7 El viajero como testigo

#### 3.3.7.1 El yo como garante de la verdad

"¡Qué alegre está aquel que puede relatar lo que ha experimentado cuando las calamidades pasan!", dice un dios encarnado en serpiente al marinero egipcio que ha naufragado, miles de años antes que Simbad y Robinson Crusoe, en una isla

---

<sup>480</sup> Sofía Carrizo alude al estudio de Liborio, M.A. (1978): "Problèmes théoriques de la description", en *Annali Ist. Orientale di Napoli, Studi nederlandesi-Studi nordici*, XXI, pp. 315-333. El autor reflexiona sobre si existen o no posibilidades de acceso a «lo real» a través de la descripción, un intento en el que un escritor puede fracasar al comunicar la realidad debido al arbitrario del lenguaje y a la ausencia de una metafísica que garantice la existencia de una «verdad» a la cual se refiera la descripción (Carrizo, 1997: 17).

<sup>481</sup> Recordemos el ejemplo al que aludíamos antes de Cees Nooteboom contemplando las piedras aztecas, cuando dice que lo que queda de ellas precisamente es su significado. Vid. Supra. p. 477.



desierta, protagonista de uno de los relatos de viajes más antiguos que se conservan y que fue escrito durante la XII Dinastía (siglos XVIII-XX a.C.), un periodo de esplendor del Egipto faraónico en el que se desarrolló una literatura de nivel excepcional (Sánchez, 2006: 8 y 34).

Esa frase del Dios al marinero deja ver cómo hace casi cuatro mil años ya se reconocía al viajero ese privilegio –u obligación– que tiene al volver: relatar la experiencia de su viaje. Porque no sólo es feliz quien, como Ulises, ha hecho un largo viaje –parafraseando el verso del poema de Joaquim du Bellay del que luego George Brassens escribiría una canción–, sino aquel que tiene la suerte de poder contar su peripecia, su aventura, su desplazamiento:

Dichoso, sí, el viajero que cuenta su viaje, pues revive para él y para otros lo que ha sido, en origen, una experiencia personal e intransferible. Viajar es trasladarse y contar es también trasladar con palabras (Romero Tobar: 2005).

Viajar y contarlo, dos privilegios que van juntos. Y todavía más privilegio es escribirlo, puesto que como dice Nieves Soriano, no hay viaje sin escritura, porque sin ésta no hay verdadera constancia del desplazamiento (2009: 29). También lo dice Gastón Molina (2005: 259): “no hay experiencia por un lado y narración por otro”. No son realidades divisibles, que se puedan comprender la una sin la otra. Y esa narración, como dice también Molina, precisa sólo probidad: “cierta rectitud y honestidad que nada tiene que ver con la fidelidad de los hechos [...] La narración sería ese espacio de inscripción del acontecimiento como huella de lo digno de ser contado, irrepetible” (ibíd: 260).

Cuando el viajero es protagonista de su texto hablamos casi siempre de escritura autobiográfica, y aún si se trata de viajes en teoría ficcionales, el autor suele estar retratado en su protagonista, como lo hiciera por ejemplo Conrad en *El corazón de las tinieblas*, en el que Marlow es el personaje del que se vale el autor para contar su historia personal, y él, como tantos viajeros, haciendo revivir acontecimientos de su propia vida a través de sus personajes, consigue “el doble efecto de presentarlos con autoridad e inmediatez y al mismo tiempo clarificarlos desde la distancia que lo separa de ellos” (García Ríos, 2002: 8).

Es así como la escritura de viaje nos pone frente a la figura de un “narrador-personaje-testigo” (Pasquali, 1994: 91): un hombre que se ha desplazado lejos de la seguridad de sus límites conocidos, por la razón que sea, ha visto con sus ojos el



mundo y puede, con la autoridad que le da el haber *estado allí*, contarlos para quienes, a diferencia suya, no salieron de casa.

Si viajar fue siempre de por sí un acto asociado a la creación (la fundación de imperios o ciudades, al ensanchamiento del mundo, al descubrimiento de nuevos lugares y hechos), no cabe duda de que el momento culminante del viajero como creador, como autor de algo propio, llega a la hora de relatar su viaje, generalmente, de ponerlo por escrito, de narrar lo visto y vivido, es decir, a la hora de componer su relación de viaje. Es entonces cuando el viajero se hace autor, cuando la geografía de los lugares visitados se convierte en su obra. De ahí que hablemos de la India de Ctesias, el Perú de Cieza, el Hawái de Cook o el estrecho de Ferrer Maldonado (Pimentel, 2003: 35).

La historia de la escritura de viajes es la historia de los testigos del mundo, parafraseando a Pimentel. Desde nuestros antepasados nómadas, que salieron de la estepa africana y conocieron el frío en Asia y en Europa, hasta Neil Armstrong cuando puso un pie en la luna, históricamente los viajeros han visto lo que otros no han tenido el privilegio de conocer, han sido los primeros en llegar a los sitios –lo que les ha dado derecho a bautizarlos–, han tenido la suerte de ver más y han ido más lejos que sus vecinos. Y al ir más allá, el escritor de viajes se ha topado con la diferencia, con lo foráneo. La experiencia es la fuente de su conocimiento y haberlo vivido es lo que luego le permite traducir la alteridad cuando escribe su viaje. Sus ojos serán su verdad.

Es de los antiguos narradores griegos de donde provienen esas primeras narraciones de la alteridad, de los Otros. Personajes como Herodoto, Plinio, Estrabón y Plutarco representan, como dice Ordoñez Burgos, el espíritu crítico que enfrentó por primera vez lo «griego» con lo extranjero, con lo exótico, lo extravagante:

Sus tratados comprenden, explican, examinan y analizan religiones, costumbres, migraciones, gobiernos, arquitectura, literatura; establecen vínculos entre los estilos de vida y pensamiento con la geografía. Intentan traducir lo «extraño» a patrones griegos, en parte por soberbia etnocéntrica, en parte como método pedagógico para él y su auditorio, poco relacionados con «rarezas» foráneas (op.cit: 8).

Sabemos que tanto Herodoto como sus colegas se desplazaron para conocer las costumbres, las tradiciones y la historia de los pueblos del mundo conocido de la época, con una clara intención de comprender las causas de las guerras entre los hombres y el origen de sus comportamientos. Por eso su trabajo de campo, como se



ha dicho muchas veces, sentó las bases de disciplinas como la historia, el periodismo o la antropología, y ha servido de inspiración a viajeros tan diversos y distantes en el tiempo como Lévi-Strauss, Bartolomé de las Casas, Humboldt, Rousseau, Bougainville o Bernal Díaz del Castillo. Pero lo que nos interesa de ellos en este capítulo es su condición de testigos, esa que históricamente les ha dado la autoridad para ir construyendo, entre libros de viaje, relatos, narraciones, imágenes y fotografías, la imagen del mundo:

Herodoto, Estrabón y Plutarco cultivan la *ιστορημα*, es decir, elaboran testimonios o relatos de aquello que tenían a la mano. La raíz de dicho vocablo griego es el término *ιστωρ* y significa "testigo" [...] Ambos desarrollan una *επόπτης*, que podemos traducirla como *epopeya*, empero, su sentido primario deriva de la palabra *επόπτης*, testigo ocular, *vidente* o *iniciado en los misterios sagrados* [...] Los términos griegos citados sirven para capturar la condición global de la esencia de aquellos relatos arcaicos, porque los testimonios son producto de una vivencia, categoría de la experiencia humana cuya nota distintiva es la indivisibilidad. La vivencia es un núcleo sólido, pero un buen emisor logrará que el sentido de conjunto no se pierda. Meta que logran a la perfección. (Ordoñez Burgos, op.cit: 7-9).

Pero incluso antes de que destaquen personajes como Herodoto, Plutarco o Estrabón, los contadores de historias eran los rapsodas y los aedos, narradores que contaban "lo que les había sucedido a ellos en algún momento de su vida, o narraban lo que habían oído y guardaban en su memoria" (Turón, 2001: 1).

"El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas", dice Walter Benjamin (op.cit: 128) y el escritor del relato de viaje fue el heredero de esa tradición: ambos toman de la experiencia propia y ajena la sustancia de sus narraciones y, como explica el filósofo alemán, sólo pueden considerarse grandes narradores aquellos que, por escrito, se han apartado lo menos posible de la técnica empleada por esos antiguos narradores anónimos, que se valían de la experiencia como su fuente principal.

Esos contadores de historias, explica Turón, "cuando narraban al auditorio de los poblados, trataban de ficcionar (sic) las noticias y la realidad con los colores más vivos y expresivos" (Turón, *ibídem*). Desde entonces el uso de recursos retóricos para contar las historias fue fundamental: el narrador siempre ha tenido la necesidad de seducir a su público, aunque para ello tenga que embellecer lo que cuenta o incluso mentir. Y como el viajero es hijo y nieto de esos antiguos narradores, ahí se encuentra la base de eso que varias veces hemos repasado aquí



sobre su reputación histórica de personajes poco dignos de crédito, esa que Estrabón definía como “la manía de mezclar verdades con mentiras”, porque consideraba que todo viajero que relataba sus viajes era un mentiroso, según le cita Diderot en su Enciclopedia (Adams, 1980: 13). También Plutarco hablaba de *la enfermedad* de los viajeros, el placer que sentían por contar sus aventuras:

A los que han recorrido mundo y navegado les agrada mucho que se les pregunte, y hablan apasionadamente de una región alejada, de un mar extraño, de costumbres y leyes bárbaras y describen golfos y lugares, por estimar que en esto encuentran cierta gratificación y consuelo a sus fatigas (cit. en Gómez Espelosín, 2000: 12)<sup>482</sup>.

El relato de viaje, como explica David Spurr, comienza con la observación, esa es la esencia del reportero como testigo, al tiempo que un privilegio: el de inspeccionar, examinar y mirar (1999: 13). El viajero ha sido por lo general el protagonista de sus aventuras y por eso para contar su periplo ha empleado la primera persona, un recurso que se remonta precisamente a los griegos y que aquí consideraremos tanto informativo como retórico, un garante de la verosimilitud del relato:

El relato en primera persona, donde el protagonista de los hechos y el narrador coinciden, tiene siempre una especial aura emotiva. Desde la *Odisea*, es tradicional, en la literatura europea, que los relatos fantásticos estén en boca de su protagonista, sin duda porque el viajero que ha visitado en solitario tierras exóticas y vivido lances muy extraordinarios resulta el más indicado relator para rememorarlos con precisión. Las andanzas increíbles aparecen así certificadas por la persona del narrador, que es quien las ha vivido. Desconfiar de su palabra sería un acto de descortesía, de modo que el auditorio debe descartar sus recelos (García Gual, 2005: 16).

García Gual recuerda que los grandes aventureros, y también los protagonistas de las más excelentes fantasías, han contado sus correrías en primera persona: “Eneas –en su viaje al más allá en la gruta de la Sibila–, Luciano de Samosata –el autor de los *Relatos verídicos*–, Simbad –un émulo árabe de Odiseo–, Dante –viajero por ámbitos el más allá no menos fantasmales–, Cyrano de Bergerac, el barón de Münchhausen, Gulliver –inventado por J. Swift–, y algunos héroes de relatos de ciencia ficción” (1981: 42). Pero como ellos hay cientos en la historia de esta escritura, sobre todo a partir de la exaltación de la subjetividad y el «yo» narrador de los escritores románticos. También en la actualidad, cuando el «yo» heredado del

---

<sup>482</sup> La cita también en Pimentel (2003: 38).



siglo XIX ha vuelto a cobrar amplia vitalidad desde las primeras décadas del siglo XX: ya no un «yo» poético que habla de su experiencia en la geografía y el paisaje, sino el que es consecuencia del desarrollo de la psicología y el psicoanálisis. Ese «yo» que sirve como explicación psicológica y expresión del estado de ánimo, conflictos, emociones durante la ruta y su propio punto de vista. Ese que expresa la conciencia de ser un «yo» frente a un Otro, que experimenta la extrañeza respecto a lo extranjero con lo que se encuentra (Rubio, 2006: 252-253). Como dice Villar Dégano, el «yo» evoluciona, pero “no pierde nunca su carácter de afirmación de la individualidad del caminante” (1995: 28).

Sea como sea, en primera persona están escritos libros como *Robinson Crusoe* y *Moby Dick* y todos los descubridores de América usaron esa voz autoral igual que los marineros de la Segunda era de los Descubrimientos. También los viajeros árabes y chinos de la Edad Media, caballeros cruzados, peregrinos, los exploradores de África, los escritores viajeros del romanticismo, antropólogos como Lévi-Strauss o Michel Leiris, otros autores como Saint-Exupéry, Rilke, Cendrars, Naipaul, Kipling y cronistas contemporáneos como Kapuscinski, Javier Reverte, Peter Matthiessen o Robert Kaplan... Los menos son los relatos de viaje narrados por un narrador omnisciente<sup>483</sup> o en tercera persona (la tercera persona también puede aparecer esporádicamente en un texto que está escrito en primera, como hace por ejemplo Flaubert, que en su *Viaje a Oriente* se refiere alguna vez a él y a su compañero como Sr. Du Camp y Sr. Flaubert, pero el resto del tiempo habla en su propia voz autobiográfica).

Es precisamente esa voz subjetiva la que, según mucho investigadores, resta valor informativo al relato. Como explica Darío Jaramillo, una de las consecuencias del llamado periodismo objetivo ha sido la idea de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad, cuando es justamente lo contrario: “en la prosa informativa se pretende que no hay nadie contando, que lo

---

<sup>483</sup> Dice David Lodge que el método narrativo de la voz autoral, del narrador omnisciente, ha ido cayendo en desuso desde finales del siglo XIX, “en parte porque disipa la ilusión de realismo y reduce la intensidad emocional de la experiencia representada, al llamar la atención sobre el acto de narrar y también porque afirma una especie de autoridad, de omnisciencia cuasi divina, que nuestra época escéptica y relativista se resiste a conceder a nadie” (op cit: 27-28).

Por eso el escritor de viajes no ha empleado ampliamente este recurso, ya que él viajero narra con voz de autoridad, por lo general en primera persona (del singular o del plural, cuando se refiere a un grupo de compañeros de viaje). Él tiene esa autoridad por haberlo vivido y no necesita el truco retórico de la voz de fuera. Es demasiado protagonista como para sustraerse del relato, y usarla, además, le restaría verosimilitud al relato.



que se cuenta es «la verdad», mientras que en la primera persona hay un yo que se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé" (2012: 22).

El «yo» asume la responsabilidad de lo narrado y por eso esa primera persona funciona como recurso de verosimilitud en tanto valida la sensación de "cosa vista y vivida, semeja asumir el carácter de documento testimonial" (Carrizo, op.cit: 138). Según dijo Borges en *La doctrina de los ciclos* (1965: 83), es la más eficaz de las personas gramaticales. También Ortega Román se refiere a ese «yo» como una prueba de la legitimidad y veracidad del relato: "No cabe duda de que la narración en primera persona confiere al texto un mayor grado de verosimilitud. Queda patente el protagonismo del autor, la autenticidad del relato (op.cit: 220). También lo dice Pérez Priego:

El empleo de esa primera persona contribuye, sin duda, a hacer más atractivo y sugeridor el relato al receptor, a quien transfiere más fácilmente, sin un narrador interpuesto, la experiencia vivida o imaginada. Pero, sobre todo, tiene una función verificadora y testimonial que refuerza la verosimilitud y autenticidad de lo narrado (1984: 233)<sup>484</sup>.

La constante presencia del «yo» en el relato es informativa porque transmite, de primera mano, las impresiones del viajero en el terreno, su sensación ante el paisaje, la adversidad del camino, las sociedades con las que se va encontrando y, de algún modo, también refleja el tiempo en el que vive (de ahí que los relatos de viajes permitan al lector viajar tanto en el espacio geográfico como en el la historia y el pasado). El «yo» se convierte en los ojos del lector, es el eje vertebrador del texto, y desde Descartes y sus viajes, el *Discurso del método* y el "Pienso luego existo", es una fuente de certezas:

El «yo» y el mundo constituyen las únicas fuentes de conocimiento [...] El yo se abraza como fuente de certeza; el mundo como fuente de experiencias. En uno y otro caso es la tradición con su carga de prejuicios, errores e imprecisiones la que queda excluida. [...] Por otro lado, el mundo del que nos habla Descartes no se refiere solo, ni primariamente, al que se aborda en el estudio y contemplación de los fenómenos naturales, al reino de la naturaleza, sino, sobre todo, a lo que podríamos denominar el mundo de la vida: la inserción en la realidad social y cultural de su tiempo (Ferrero, op.cit: 83).

No sólo Descartes. Ya hemos visto cómo desde el siglo XVII en adelante, gracias también al empirismo de Francis Bacon, los escritos de John Locke y toda la institución de la Ilustración, la experiencia fue validada como método de

---

<sup>484</sup> La cita también en Ortega Román (2006: ibídem).



conocimiento, y el viajero pasó a ser un "testigo autorizado, un recopilador fidedigno de hechos naturales" (Pimentel, 2003: 47), cuyo epitome estuvo en el siglo XVIII, "la época de los grandes viajeros naturalistas y navegantes, quienes recorrieron el globo con el arsenal necesario para construir hechos ciertos: iconografía, nomenclatura linneana, cálculo, trigonometría esférica, lenguaje experimental, instrumentos de precisión" (Stafford<sup>485</sup>, cit. ibídem).

Pero no sólo en los tiempos del empirismo y la Ilustración el viajero ha sido testigo del mundo. A lo largo de todo el repaso de la escritura de viaje hemos visto cómo el viajero ha producido conocimiento cierto con sus viajes y ha traído información, entre otras razones porque históricamente ha sido consciente del valor de su descripción del mundo como conocimiento científico, material didáctico o fuente de valor histórico. Lo sabían los primeros peregrinos que redactaron sus guías para llegar a los santuarios, los viajeros griegos de las Geografías y las Historias universales como Plinio y Estrabón, los autores medievales de las cosmogonías, los cronistas de Indias, los marineros y naturalistas del siglo XVI y XVI, los exploradores del corazón del continente negro, los corresponsales de guerra modernos. Los viajeros ejercen su función testimonial cuando bautizan y describen minuciosamente el mundo, cuando por medio de elementos retóricos y de precisión cuentan su viaje en términos comprensibles a sus receptores, y cuando la noticia que traen, además de maravillar por su novedad, también informa y adquiere rango de historia verdadera.

Dice López Burgos que el relato de viajes es el vehículo con el que se puede contemplar la realidad de culturas lejanas en la distancia y en el tiempo, siendo el género una especie de documental cinematográfico cuyo valor radica precisamente en su carga informativa, tanto en el caso de los llamados relatos literarios como de los periodísticos. "El viajero se convierte en un notario de lo que ve al viajar", y es mucho lo que el viajero ve y anota con la intención de luego contarlo (Belenguer, op.cit: 139-140). Contarlo porque esa es su misión fundamental:

La función central de todo narrador en un relato de viaje, su deber implícito, es informar, y de acuerdo a los pactos que rigen el género, que tal información sea veraz, es decir, fiable. Tal fiabilidad se apoya en el carácter de testigo presencial, situación que se refuerza con el protagonismo de la mirada (Colombi, 2006: 24).

---

<sup>485</sup> STAFFORD, Barbara M. (1984): *Voyage into substance. Art, Science, nature and the illustrated travel account. 1760-1840*. Massachusetts, MIT.



Esto es así entre otras razones porque el escritor de viajes, como todo escritor, tiene en su cabeza la idea de que su historia es importante –la propia, la de su generación o la de su tiempo–, y que por eso tiene que escribirla. De lo contrario no sería escritor. Esa certeza es producto en algunos casos de una cierta soberbia de autor o, por el contrario, de una consciencia de responsabilidad histórica: Herodoto, hemos dicho, escribe porque no quiere que la historia de la humanidad sea borrada por el paso del tiempo. Conrad pretende denunciar con una novela los desmanes de la colonización de los que él ha sido testigo en El Congo belga, como también lo hicieron Mark Twain en *El soliloquio del rey Leopoldo*, Arthur Conan Doyle en *El crimen del Congo* y Roger Casement en su *Informe general del Sr. Casement al marqués de Lansdowne*<sup>486</sup>. Saint-Exupéry escribe porque, como él mismo asegura, “es imprescindible hablar a los hombres” (2000c: 225) –en su caso, sin embargo, el viaje no era lo esencial. El viaje, como el avión, era el instrumento, la excusa para hablarle a los hombres de lo que realmente importa–. Darwin edita sus diarios en *El viaje de un naturalista alrededor del mundo*, haciendo sus observaciones accesibles para el público amplio, no sólo el científico. Jack Kerouac, consciente de que da testimonio de su generación, la llamada *beat*, dice al comenzar a relatar su experiencia *En la carretera*: “las cosas que habrían de pasar son demasiado fantásticas para no contarlas” (2009: 24). La baronesa Blixen, en *Memorias de África*, sabe de la importancia de su descripción del continente a finales del siglo XIX:

La colonia cambia y ya ha cambiado mucho desde que viví allí. Cuando escribo con toda la precisión que me es posible mis experiencias con la granja, con el país y con algunos de los habitantes de las llanuras y de los bosques, puede que tenga algún tipo de interés histórico (Dinesen, 2011: 29).

También Kapuscinski siente esa responsabilidad de contar cuando llega por primera vez a África:

El continente es un enjambre y un hervidero de acontecimientos, viajo y escribo, tengo la sensación de que a mi alrededor suceden cosas importantes e irrepetibles y que vale la pena dar fe de ellas, aunque sea un testimonio momentáneo (2006: 200).

África fue y ha sido siempre una tierra incógnita y, por eso mismo, una tierra de testigos. La inaccesibilidad de su corazón para la mayoría de los mortales por sus

---

<sup>486</sup> Las obras de Twain, Conan Doyle y Casement sobre El Congo han sido editadas recientemente por Ediciones del Viento en un libro titulado *La tragedia del Congo* (2010). Recientemente Mario Vargas Llosa ha publicado *El sueño del celta*, una novela histórica ambientada precisamente en los tiempos de Leopoldo II de Bélgica, y luego en el Putumayo peruano.



desiertos, selvas infranqueables y animales salvajes, lo han convertido en territorio narrado, de mitos y aventuras, todavía lejos del turismo de masas y supeditado a que su imagen sea creada por aquellos que van hasta allí. Por eso las Sociedades Geográficas del siglo XIX, además de financiar las exploraciones del continente, se dedicaron a editar testimonios de testigos fidedignos como Burton, Speke, Mungo Park, Livingstone, Stanley o Charles Baker, entre tantos otros. Y por eso hoy todavía ese continente es el terreno de los grandes viajeros testimoniales, al ser un lugar en el que aún es posible la aventura y el contacto con la naturaleza en estado puro, un sitio de auténtico exotismo y lejanía, algo que también amenaza ya la globalización y la industria turística con sus safaris organizados para lunas de miel.

Pero es en el último medio siglo en el que ha tenido lugar la publicación de los testimonios más trascendentales de los últimos tiempos: los de aquellos que hicieron ese viaje que nunca debió haber tenido lugar, al campo de exterminio. Primo Levi y Jorge Semprún son dos de los autores que relataron el horror del nazismo, cuya experiencia en los campos fue la fuente de sus escritos. Aquí el testimonio del viajero no tiene tanto que ver con el placer de contarlo, sino un sentido de responsabilidad y también de liberación a través de la escritura.

Levi, judío piamontés, químico de profesión, ex prisionero de Auschwitz, se hizo escritor precisamente por la consciencia de la importancia de su testimonio. Reivindicó en no pocas ocasiones su condición de testigo, por encima de su condición de víctima, algo que también haría Semprún. "No soy nada de eso", dijo Levi en una ocasión: "para escribir he usado el lenguaje medido y sobrio del testigo, no el lamentoso (sic) lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador" (Levi, 1987: 185).

En sus conversaciones con Ferdinando Camon, Primo Levi explica cómo escribir y contar su viaje eran para él una necesidad tan elemental como comer o beber. "Escribía porque sentía la necesidad de hacerlo. Tenía la impresión de que escribir equivalía a tenderse en el diván de Freud. Escribía con fines terapéuticos". (Camon, 1996: 86). El italiano tardó dos años en escribir ese testimonio. Sentía la necesidad de explicar el número que llevaba tatuado en su brazo. Su condición de testigo le apremiaba. También en una carta que escribió en 1946 a Jean Samuel, un



judío alsaciano a quien conoció en Auschwitz, lo manifestaba: "Lo queramos o no, somos testigos y llevamos el peso de nuestro testimonio"<sup>487</sup> (Fuchs, 2007).

Pero no se trataba sólo de un ejercicio de liberación personal, de recuperar el nombre, su lugar en el mundo y la identidad que les había robado el número que llevaban tatuado. El suyo fue un ejercicio testimonial, una escritura que sentían como deber moral con su tiempo y sobre todo con los muertos, algo que Levi definía en *La tregua* como "la alegría liberadora de poder contar" 2005: 235).

Porque cada una de las situaciones y vivencias que narran los testigos del viaje al campo de concentración son memorias de las que los autores se sienten portadores y también responsables: saben que las pequeñas historias particulares, de no ser narradas, nadie las conocería: "No queda nada de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías", dice el italiano (Levi, 2005: 20). "Ahora, tras todos estos años de olvido voluntario, no sólo puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla", dice Semprún (2004: 166).

Ese carácter de testigos refuerza la primacía de lo informativo en la narración. Su imperativo es dar cuenta de aquello. Ejercen su condición de informadores de su tiempo, dando cuenta de realidades que, aún cuando pasen por el tamiz de la subjetividad, son la base imprescindible para evitar el carácter perecedero de la información impersonal que cuentan los periódicos y las noticias. Así aparece explícitamente en un diálogo de *La escritura o la vida*:

-Jamás lo sabrán ¡los que no lo han vivido!-. -Jamás realmente... Pero quedan los libros. Las novelas, preferentemente. Los relatos literarios, al menos los que suponen el mero testimonio, los que permitan imaginar, aunque no hagan ver... Tal vez haya una literatura de los campos... Y digo bien: una literatura, no sólo reportajes (Semprún, 1995: 143-144).

Los narradores del Holocausto, igual que Herodoto, querían preservar la historia del olvido, en su caso una barbarie que efectivamente es necesario que el hombre conozca en profundidad para que no se repita. Ellos fueron los protagonistas de ese viaje al infierno, y su testimonio no es sólo el suyo sino también

---

<sup>487</sup> La muestra más imperiosa de ese testimonio es, quizá, el prefacio de *Si esto es un hombre*. Levi encomienda a sus lectores sus palabras y les impele a repetirlas a sus hijos. Tanto que casi maldice a quien no lo haga: "o que vuestra casa se derrumbe, la enfermedad os imposibilite, vuestros descendientes os vuelvan el rostro" (1987: 5).

Sobre Primo Levi como testigo: MATE, Reyes (2007): "Primo Levi: el testigo", en *Revista Letras Libres*. Edición de Julio. pp. 49-56.



el de quienes junto con ellos padecieron la guerra, el dolor y el exilio, pero que a diferencia suya no pudieron contarlos. Por eso Levi llegó a decir:

No somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos [...] Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlos, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros, la excepción (Levi, 1989: 72-73).

Hay tres elementos en las narraciones que acabamos de mencionar que apuntan a las características del relato de viaje como testimonio: en primer lugar, que es garante de la memoria, depositario de historias memorables que no deben pasar al olvido. En segundo término, se trata, no de documentos de historia, sino de ser la voz de ésta, la de aquellos que no pueden contarlos, de los que no tienen o la han perdido. Los relatos de viaje como testimonio utilizan eso que Tom Wolfe llamó en *El nuevo periodismo* «la voz del proscenio» y que es la base de la mejor crónica periodística: cuando se da la palabra en el texto a los personajes, a fin de crear la ilusión de que se están viendo las acciones a través de la mirada de alguien que ha estado realmente en el escenario y forma parte de él, como si los personajes que se hallan en primer término estuvieran hablando. El autor se vale del manejo del punto de vista que permite entrar en la mente del personaje y relatar desde su voz interior (Wolfe: 2012: 19-37)<sup>488</sup>.

El viajero vive la historia, y por eso puede hablar desde lo que en periodismo se suele llamar «el lugar de los hechos». Le pasa igual al corresponsal, viajero informativo por definición. Jon Lee Anderson, cronista de las últimas guerras, testigo de conflictos en países como Colombia, Bolivia, El Salvador, Afganistán o Birmania y viajero experimentado, así lo define:

---

<sup>488</sup> Las técnicas del Nuevo Periodismo que propone Tom Wolfe son concretamente las siguientes: Contar la historia utilizando escenas más que resúmenes; preferir el diálogo al estilo indirecto; presentar los acontecimientos desde el punto de vista de alguien que participó en ellos y no desde una perspectiva impersonal; incorporar el retrato de las personas, situaciones y ambientes: el tipo de detalles sobre la ropa, la apariencia, las posesiones y el lenguaje gestual, etc.. (Wolfe, *ibíd*: 35).

Estos recursos narrativos, hay que decirlo, coinciden exactamente con los que ha utilizado históricamente el relato de viajes, con lo cual, una vez más, no se trata tanto de una “novedad” como de un evidente resultado de un proceso histórico en la narrativa. Lo que hizo el Nuevo Periodismo, en nuestra opinión, fue en buena parte, rescatar las técnicas informativas que había utilizado el relato de viaje desde siempre y las viejas técnicas utilizadas por escritores clásicos (periodistas también algunos en algún momento de su vida), como Balzac, Maupassant, Tostoi o Dickens.



Uno es consciente de que está viviendo la historia, puede ser historia grande o historia pequeña, pero es historia. Si bien son historias pequeñas y marginales para Roma, Londres o Nueva York, es historia grande para esos sitios, y a partir de ese momento se recuerda y se plasma lo que uno está viviendo. Esa historia está compuesta de seres humanos, y si tengo un objetivo más o menos consciente es el esfuerzo de mediar en esos ambientes exóticos, oscuros, tercermundistas, olvidados, a los que no se escucha y que no se consideran importantes. No son importantes, nunca han sido importantes: desde la óptica de Nueva York, hasta el 9/11 nunca fueron importantes, lo importante era Moscú, París, el eje de siempre. Ahora entendemos que lo que pasa en Somalia es relevante. Yo siempre he entendido eso, no es falta de modestia, pero siempre me ha parecido que había que tener en cuenta lo que pasaba ahí y yo quería entenderlo mejor y quería poblar mis crónicas y mis historias con personas que, a través de sus vivencias humanas, podrían ser afines a cualquier otro en cualquier otro punto del mapa (Letras Libres, marzo 2012)

Se trata siempre de las pequeñas historias que componen la Historia, eso es lo que reproduce el testigo. Tomás Eloy Martínez también aseguró que la verdadera información es precisamente la que se compone de historias personales:

El gran desafío del periodismo contemporáneo es describir, donde antes había sólo un hecho, al ser humano que está detrás de ese hecho, a la persona de carne y hueso afectada por los vientos de la realidad. La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber (Martínez, 2007).

Por eso no hay por qué no pensar los testimonios de Levi y de Semprún, o los relatos testimoniales de los viajeros, también como crónicas informativas. No reportajes, como bien se defendía de ellos el autor de *El largo viaje*. Ya hemos dicho aquí que la escritura de viaje es crónica, y que crónica y literatura no son necesariamente distintas ni disciplinas aisladas. Ambas trabajan con el ser humano y sus pequeñas historias memorables, dignas de ser contadas. Y cuando los protagonistas de la historia no puedan contar su vivencia con palabras, ahí es donde está el escritor y el cronista para prestarles su voz. Con la única salvedad de que la literatura puede inventar, la crónica nunca, y de ahí su carácter esencialmente informativo.

Jorge Carrión, en su *Antología de crónicas ejemplares*, asegura que para “contar el cuento de lo contemporáneo”, los cronistas mantienen una cierta distancia respecto al Otro, en una aproximación parcial, pero *conscientemente parcial* (2012: 18). Lo mismo le pasa al viajero con las sociedades que visita, sobre las que ejerce una



mirada subjetiva, pero que al mismo tiempo procura transmitir con honradez, la de su mirada. Es el caso por ejemplo del periodista francés Jean Hatzfeld, quien en su libro *Una temporada de machetes* entrevista a los verdugos hutus de cerca de 800 mil víctimas tutsis, dándoles la palabra:

[Hatzfeld] intercala pasajes narrativos en que se refiere a ellos [los hutus], invariablemente como asesinos. El narrador se formula más de 20 preguntas en dos páginas. Duda. Es decir, tiene claro en todo momento quienes son las víctimas y los victimarios, pero no pierde nunca de vista que él no es juez, sino un investigador cuya obligación es plantearse cuestiones si quiere ensayar posibles respuestas". Frente al periodismo tradicional, el autor reivindica su derecho a una mirada personal, y si se tercia, dubitativa (Carrión, *ibíd*: 19).

Hatzfeld, como otros viajeros-informadores, fue hasta allí para traer la información precisa –pensemos en John Hersey en Hiroshima un año después de haber explotado la bomba, en Jon Lee Anderson en Bagdad, en Martha Gellhorn, Hemingway y Dos Passos en la Guerra Civil Española-. Consiguió autorización para entrar en la cárcel de Rilima, en el epicentro del genocidio tutsi, y entrevistó a los verdugos de aquella masacre. Este periodista es un informador profesional, pero también un viajero que sabe que el testimonio es más importante que los datos, y que sólo en el lugar de los acontecimientos está la verdad, a través de la voz de sus actores. Es algo que han entendido siempre los viajeros que han contado su experiencia sobre el terreno, y su voz particular es la que tiene valor frente a la Historia de lo general. Como Jenofonte narrando la «Expedición los Mil», muy distinta a la descripción de la Guerra del Peloponeso que hiciera Tucídides. Como también dice Carrión:

El testimonio personal es siempre una alternativa al relato corporativo o político [...] El cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla [...] Toda crónica es un contrato con la realidad y con la historia. Un doble pacto: un compromiso doble. Con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad (2012: 19-20).

Fue justamente eso lo que hizo el iniciador de todo esto, Herodoto, que viajó lejos para interpretar mejor las causas de las guerras entre los hombres. Fue a hablar con los Otros, a escucharles, indagar, vivir entre ellos y luego relatar lo que había aprendido, lo que luego dio valor a su texto. Como dice Kapuscinski, el escritor de



crónicas, reportajes y textos de viaje depende de la gente, y por eso son géneros de escritura colectiva (2006: 200).

Esa es la tercera característica del viajero como testigo a la que queremos referirnos: la suya deja de ser una escritura personal para ser colectiva. Puede ser la de los compañeros del viaje, o la de las sociedades que ha conocido en su desplazamiento. Pueden ser esos tutsis que entrevistaba Hatzfeld, las guerrillas de Birmania, Colombia o El Salvador que ha relatado Jon Lee Anderson o los indios emberás por los que se ha preocupado Le Clezio; los aborígenes australianos de Chatwin, los dogón africanos que relató Leiris, los relatos de inmigrantes y exiliados, los habitantes del Mato Grosso de Lévi-Strauss, o los muertos del Holocausto de los que hablaron Levi y Semprún: en todos esos relatos hay una experiencia colectiva de la que el lector aprende "educando el recuerdo, la memoria y la experiencia" (Macciuci, op.cit: 74), y de ahí el deber moral del testigo y la importancia de su testimonio.

Por eso no se trata tanto de los autores como de sus testimonios. "El acontecimiento, el personaje, la historia narrada, pierden su dimensión singular y se transforman en memoria colectiva, en testimonio de lo compartible, de lo que une en la miseria, en el dolor, en la fiesta, en el gozo" (Reguillo, 2000: 61).

Los autores, al retratarse a sí mismos y a los Otros, gracias a la voz autoral en el texto, consiguen un autorretrato -la escritura de viaje es biografía de sus protagonistas- pero también un friso colectivo, en el que el autor es él pero al mismo tiempo, como Ulises ante el cíclope, "dijo ser nadie, y acabó siendo cualquiera de nosotros" (Silva, 2000: 59). Son textos que van pasando de lo particular a lo colectivo, obras que, como dijo Virginia Woolf sobre *Robinson Crusoe*, no son el esfuerzo de una sola mente sino una de esas producciones anónimas de toda la humanidad (cit. en Adams, 1983: 123). Con el naufrago de Defoe pasa lo mismo que con la *Odisea*, la *Divina Comedia*, *Tom Sawyer* o la *Ilíada*: son libros que conocemos de antemano, que llegan a eclipsar a sus autores y son parte de nuestro imaginario incluso sin haberlos leído, como si en "estas historias acerca de una guerra en el tiempo y un viaje en el espacio se nos transmitiera la experiencia de toda lucha y todo desplazamiento humanos [...] Troya llegó a representar todas las ciudades y Ulises todos los hombres" (Manguel, 2010: 16). ¿Todos los relatos de viajes son patrimonios colectivos? Probablemente sí, porque cuentan la historia



particular de hombres de carne y hueso frente a lo desconocido, lo extranjero, la adversidad y frente a sí mismos. Uno de ellos podría ser cualquiera de nosotros, en oposición a los grandes relatos de Historia que, preocupados por el devenir de los acontecimientos, se olvidan de aquellas pequeñas historias personales que vivieron sus protagonistas. Y por esa misma razón tantos arquetipos literarios provienen del texto de viaje, como tópicos o como metáforas ya muy incrustadas en el pensamiento universal y el imaginario común, que se intercalan como intexto o son inspiración de la humanidad. En tanto testigos, la suya es, casi por lo general, y en el mismo sentido que la información periodística, una escritura colectiva, donde la que importa sobre todo es la historia, no su escribano<sup>489</sup>.

### 3.3.7.2 El «yo» que legitima una mentira (o media verdad)

Un viajero testigo sabe que la suya es una misión con una alta carga informativa, y por eso recae sobre sus hombros la responsabilidad de la selección que hace de su material a la hora de escribir. Será responsable de lo que diga pero también de lo que silencie, y a partir de ello será juzgado como mentiroso o informador digno de crédito. Porque en el informador es tan importante lo que dice como lo que calla, y con su silencio también puede informar o, por el contrario, manipular la realidad<sup>490</sup> y restar credibilidad a su relato, como cuando aludíamos a los camellos que no aparecen en El Corán o la muralla china que no existe en el libro de las maravillas de Marco Polo. De cualquier modo, está claro que su responsabilidad testimonial le condiciona:

Aunque el emisor se sitúe en una perspectiva distanciadora (sic), de objetividad implícita o explícita, *su intencionalidad testimonial* le condiciona en todo momento y la función referencial lucha y se superpone a menudo a la propia función expresiva. El viaje real es una forma de conocimiento y de comprensión de otros espacios, a los que el viajero envuelve con sus descripciones y su visión interesada. *Lo que a él le parece importante* es lo que transmite (Villar Dégano, op.cit: 30).

<sup>489</sup> Como dijo famosamente Faulkner en una entrevista en *The Paris Review*, lo que importa no es quien haya escrito la obra, sino que alguien la ha escrito: "el artista no es importante, sólo lo que crea es importante [...] Existen tres candidatos posibles en la autoría de las obras de Shakespeare, pero lo importante es *Hamlet*, el *Sueño de una noche de verano*, no quien las haya escrito (cit. en Stein, 1956).

<sup>490</sup> Sobre «El silencio en la información», la reciente tesis doctoral del periodista Alex Grijelmo, publicada por Taurus. En ella se explica ampliamente cómo quien emite un mensaje es responsable de lo que dice, pero también de lo que calla (Grijelmo, 2012). Véase bibliografía.



Es así como el escritor viajero, igual que un periodista, selecciona y jerarquiza el material que le provee su viaje para luego transmitirlo como información a sus receptores. Es protagonista durante el viaje, pero es testigo durante la escritura. La recomposición que hace de los acontecimientos, el hecho de pasarlo por el tamiz de su selección y su subjetividad, hace que su voz adquiera importancia: "testigo privilegiado de los hechos [...] es el encargado de estructurar los sucesos según dictamina su creatividad [...] Sobre él recae la crucial labor de seleccionar los hechos, interpretarlos, acomodarlos a sus receptores" (Gil, 2004: 28).

El narrador es quien elige las palabras y es el mensaje el que se adapta a su estilo. Como indica Foucault: "hay que entender al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia" (2005: 29-30). También lo dice Berger: "No se puede decir que la obra de un artista determinado sea reducible a «la» verdad independiente. Al igual que su vida, o la tuya o la mía, su obra constituye una verdad, su propia verdad válida o inútil. Las explicaciones, los análisis, las interpretaciones no son sino encuadres o lentes que ayudan al espectador a enfocar su atención más nítidamente" (2001: 132).

El problema es que esa selección de las novedades que el viajero ha traído de allende los mares, de otras regiones o culturas, ha estado históricamente trufada de malas interpretaciones, prejuicios y falsedades, como hemos visto varias veces hasta aquí. Y si por una parte el discurso en primera persona asume el carácter de documento testimonial, también es posible que ese mismo «yo» narrador valide como ciertas, ante los lectores, las mentiras que el autor introduce en su texto. Porque como es evidente, sólo él ha tenido acceso a ese mundo y a esos seres que describe, él y sus compañeros de viaje son los únicos testigos disponibles y es precisamente la lejanía la que les protege, en tanto que viajar, realmente viajar –no hacer turismo– ha sido siempre un asunto de unos pocos, un privilegio que ha venido por lo general acompañado de penurias, contratiempos, dificultades y por eso mismo también de grandes hazañas.

Desde Occidente a Palestina, desde los lugares santos a la India, y de las tierras del Preste Juan y la China del Gran Kahn, hasta las proximidades del paraíso terrenal, lo prodigioso y lo extraordinario ganan terreno. Desde lo conocido a lo desconocido, el territorio idóneo para la fabulación encuentra su escenario natural en las partes más recónditas del mundo una opción lógica, por otra parte, pues en esas regiones los lectores jamás podrían verificar la realidad o falsedad de los sucesos (Pimentel, 2003: 45).



Es así como históricamente la autoridad testimonial de los viajeros no sólo ha contado el mundo de manera fidedigna sino que, gracias a su credibilidad y al argumento de autoridad que supone su voz, ha poblado el imaginario de monstruos en Oriente, pájaros que nacían en los árboles, lestrigones, cíclopes, gigantes en la Patagonia, estrechos imaginarios, paraísos terrenales y hasta personajes inexistentes como el Preste Juan que incluso escribía cartas al rey de Portugal y al Sumo Pontífice.

Los relatos de los viajeros-testigos han sido tomados por ciertos hasta que otro ha venido a desmentirles –la primera reacción de un lector común ante un texto de viaje es el asombro y no la desconfianza– y por eso han tenido que pasar años para que ciertas mentiras fueran desenmascaradas. El uso de la primera persona ha llegado incluso a conseguir que biografías de viajeros imaginarios, es decir, que no llegaron a existir en la vida real, pasaran a ser tenidos por personajes reales en las enciclopedias.

Es el caso, por ejemplo, de François Leguat y Robert Drury, supuestos marineros y exploradores que, según parecen demostrar algunas teorías, sólo existieron en la mente de un par de escritores. Leguat, según indica Percy Adams, fue un personaje producto de la imaginación de François Misson, también escritor y viajero, el autor de un súper ventas de su época, el *Nuevo viaje a Italia* (1688).

Los viajes y aventuras de François Leguat aparecieron en Londres en 1701, un libro que cuenta la historia de cómo él, un protestante francés, y otros ocho compañeros, en 1691, se embarcaron con la idea de colonizar las isla Reunión y terminaron, por error, en Rodríguez (ambas al Este de Madagascar). Allí supuestamente estudiaron la flora y fauna local –que se describe con todo detalle en el libro–, y vivieron una serie de peripecias hasta regresar a Londres ocho años más tarde. La aportación naturalista de Leguat fue considerada tan importante, en particular sus descripciones del Gelinotte y el pájaro solitario de Rodríguez, que en 1891, casi dos siglos después, se reeditó su diario en la colección de la *Hakluyt Society*, una de las más prestigiosas de Inglaterra en el terreno de la exploración y la historia de los viajes y la navegación. Su publicación despertó el interés científico y, por ejemplo, la *Historia Natural de Cambridge* de 1899 y el *Diccionario de pájaros* de Alfred Newton de 1890 incluían el *Pezophaps Solitarius*, al que también denominaban *solitario Leguat*, en alusión al supuesto responsable de su descubrimiento. Incluso el



*Gelinotte*, a pesar de ser un animal imaginario, apareció en no pocos libros científicos bajo la denominación académica *erythromachus Leguati* o *Miserythrus Leguati*. Y la *Enciclopedia Británica*, aunque no tenía como tal una entrada sobre el autor, hasta 1939 lo citaba como la fuente fundamental de la prehistoria de Rodríguez (Adams, 1980: 100-103). Hoy, en ciertos portales turísticos de la isla, citan a Leguat como parte de su historia antigua, y también Wikipedia tiene una entrada del personaje, en la que se le describe como un explorador francés de gran trascendencia histórica por sus aportaciones naturalistas.

Pero lo cierto es que la única fuente que cita la enciclopedia virtual es, obviamente, el libro supuestamente testimonial que publicó el autor y que en realidad fue obra del francés François Misson, un hecho que al parecer fue probado en 1922 al cotejar la obra de Leguat con otra del francés y describir suficientes semejanzas de estilo y plagios de otros libros de viaje. Por ejemplo, se demostró que para las descripciones de Sudáfrica, Misson copió línea a línea a Tavernier. Asimismo se confirmó que fue él quien inventó el *Gelinotte* y que, para describir el pájaro solitario de Rodríguez, tomó prestadas sus características de las anotaciones de otros viajeros que sí habían estado allí (Adams, 1980: 102).

También producto de la imaginación de un escritor parecía ser el caso de Robert Drury, un supuesto marinero inglés también del siglo XVIII que naufragó a los 17 años en la isla de Madagascar, en la que, según cuenta su diario, estuvo atrapado quince años. Durante mucho tiempo los investigadores sospecharon que el diario de Drury podía ser obra de Daniel Defoe, por las coincidencias de estilo y por los conocidos hábitos del autor de *Robinson Crusoe* de inspirarse en su biblioteca y en anécdotas de viajeros reales para escribir sus ficciones. Sin embargo, en 1996, el arqueólogo inglés Mike Parker Pearson descubrió las que podrían ser las pruebas del naufragio del *Degrave*, el barco en el que Drury habría naufragado. El investigador consiguió confirmar que en aquellos años había existido un hombre llamado Robert Drury, además de otros datos consignados en su diario. Sus descubrimientos fueron publicados en el libro *En la búsqueda del esclavo rojo*, después de casi trescientos años de dudas sobre el personaje y su narración (Gravon, 1999).

Incluso existe la posibilidad de que Leguat, como Drury, tampoco fuera un viajero imaginario, y que lo que sucedió fue que Misson y Defoe ayudaron a los marineros a poner en letras de molde sus respectivas experiencias y diarios. De ahí



la coincidencia de estilos y el detalle en las descripciones de Madagascar y Rodríguez, que también los escritores profesionales pudieron haber completado con las consabidas técnicas de la intertextualidad, el plagio y su imaginación. Sea como sea, es el uso retórico del testimonio y la autoridad de la voz autoral la que durante tantos años habría validado esos testimonios. Y en caso de ser realmente invenciones, sus creadores sabían que justamente utilizando la primera persona conseguirían dar verosimilitud a esas ficciones. Porque como explica David Lodge, la primera persona imita la forma documental que hace más creíbles los acontecimientos y garantiza la credibilidad del narrador (op.cit: 314), y por eso de historias como las de Drury y Leguat está llena la escritura de viaje, un ir y venir que se ha debatido siempre, parafraseando a Pimentel, entre impostores y testigos<sup>491</sup>.

La utilización del «yo» como fuente testimonial no sólo ha conseguido poblar la historia de viajeros imaginarios y la imaginación colectiva de seres maravillosos y monstruos que habitan en lejanos paisajes sino que también ha ayudado a falsear las biografías de los escritores viajeros. Si Barthes afirmaba que "quien escribe no es quien existe"<sup>492</sup>, Sofía Carrizo dice que "quien relata no es quien viaja" (1997: 139).

Esto quiere decir que es habitual que el viajero no sólo falsifique la realidad a través del «yo narrador» sino que él, como protagonista de su relato, sobrevalore sus virtudes, haga apología de sí mismo, exalte su figura o reivindique su puesto en la historia: así lo hizo Jenofonte al mando de los diez mil griegos tras la muerte de Ciro, Julio César desde la Guerra de las Galias y Bernal Díaz del Castillo en la conquista mexicana. Es muy probable que un viajero protagonista de su relato llegue a hacer autoficción, a exagerar las dificultades de su hazaña –dice Adams que el pecado capital del viajero es la exageración (1980: 124)–, o simplemente, por saberse el único testigo de lo que ha visto –sus ojos y su experiencia son su verdad–, mitificar su aventura. Como dijo Edward Irvé, "un hombre que escribe su viaje

---

<sup>491</sup> Los escritores de viajes, como Misson y Defoe, rara vez confiesan que la travesía es una invención, en caso de que lo sea. Según explica Henry James en *El arte de la ficción*, precisamente el pecado del novelista consiste en admitir, confesar, que su texto es mentira, porque ello lo único que implica es que el escritor se ocupa menos de buscar la verdad (James, 1994: 15). El viajero, como decimos, no suele reconocer que su texto es mentira, y como hemos visto antes aquí, incluso hace grandes empeños en declarar que su texto es cierto, por hacerlo pasar por real. Ello es, ateniéndonos a la premisa de James, una prueba de la búsqueda de la verdad del escritor viajero, y de su concepción de la ficción viajera como una forma más de las múltiples maneras posibles de informar de la realidad.

<sup>492</sup> "Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe" (Barthes, 1970: 34).



siente la necesidad de ser el héroe de su propia historia<sup>493</sup>" (cit. en Adams, 1983: 148), y aunque escriba la aventura de otro viajero puede que termine hablando de sí mismo: "aunque un escritor quiera escribir una historia ajena siempre termina contando la propia", como explica el escritor chileno Alejandro Zambra (2011: 105).

El viaje, en tanto que terreno de creación, es por eso un lugar ideal para que el viajero haga de sí mismo un personaje, un espacio donde representar un papel elegido o para "construir un personaje con el qué identificarse" (Augé, 2001: 62): príncipe viajero, explorador, marinero como Ismael, excéntrico como Lord Byron, poeta, viajero, *flâneur* como Baudelaire, artista, ciudadano, pícaro, caballero andante, soñador, truhán o cosmopolita. El viaje, dice el profesor alemán Rainer Gruenter, puede llegar a ser una *experiencia estética* al mismo tiempo que una *existencia estética*, en la que el viajero pone en escena su personaje, "la representación de su propia persona", el escenario en el que interpreta el rol que ha elegido, y por eso tantas veces su escritura es un *culte de soi-même* (1992: 97-120).

El viaje, así, es también una máscara –recordemos que el verdadero viajero procura ver con los ojos del Otro–, pero al mismo tiempo una forma de liberación, de escapar de sí mismo, ser otro:

Oh, es magnífico quitarse de encima las trabas del mundo y de la opinión pública, perder nuestra importuna, fastidiosa y perpetua identidad personal en los elementos de la naturaleza y convertirse en el fruto del momento, libre de todas las ataduras, mantenerse unido al universo (Hazzlit, op.cit: 37).

También lo explica François Moureau: "Las relaciones de viaje testimonian sobre la ambigüedad de la búsqueda del anonimato, que permite poseer por un momento el sentimiento de ser un hombre entre los hombres" (2005: 31). Moureau se refiere concretamente al deseo de los príncipes de entre los siglos XVII y XVIII de realizar el *Grand Tour* con el fin de salir de sus corsés sociales y aristocráticos –el viaje como forma de la libertad–, pero ese mismo deseo se le puede atribuir incluso al turista contemporáneo que busca huir de la rutina, de su cotidianidad.

De cualquier modo, si el viaje es un teatro del mundo, el viajero es el actor, y de ahí que el escritor viajero sea también muy consciente de que su texto es, por lo general, un ejercicio de montaje, una puesta en escena –el viaje se suele presentar en escenas–, un espectáculo en un escenario, un friso de actores y personajes, un juego

---

<sup>493</sup> "A man who writes his own journey is under necessity of making himself the hero of his own tale".



de efectos, un drama (y ya sabemos que incluso Homero utilizó elementos de este género en la *Odisea*, hecho por el que lo alabó Aristóteles). El viajero es el director de su propio espectáculo.

Por otro lado, es posible que para hablar de sí mismo el escritor de viajes utilice la técnica del *mise en abyme*, mediante la cual, a través de un compañero de viaje u otro personaje de la narración, el viajero se retrata. Esa técnica es útil en tanto que ayuda a garantizar la credibilidad del texto, porque como explica Beatriz Colombi, el narrador de viaje no puede ingresar indiscretamente en el pensamiento de cualquier personaje representado, porque corre el riesgo de romper la verosimilitud y su propia fiabilidad como informante: "el género limita la autoridad plena del narrador y lo excluye de la omnisciencia" (Colombi, 2006: 34)<sup>494</sup>. Ejemplos de *mise en abyme* hay desde el comienzo de esta escritura, y es el caso de Ulises en la *Odisea*, que en la corte de los feacios llora al escuchar su propia historia en la guerra de Troya narrada por el rapsoda Demódoco (Canto VIII).

También Semprún utiliza este recurso en *El largo viaje*. En el texto, los personajes viajan en un vagón de mercancías a Buchenwald, el campo de trabajos forzados de la Alemania nazi. Pero el relato se centra, en buena parte, en torno a un chico de Semur que agoniza durante las cuatro noches y cinco días que dura el periplo entre Compiègne y Buchenwald. Semprún utiliza este recurso como espejo: el chico de Semur, tanto en edad –19 años–, como en descripción física y anímica, se corresponde con el Semprún que en 1943 viajaba hacinado en el vagón de mercancías hacia el campo de concentración. Y ello constituye una manera de narrar desde fuera lo que pasaba dentro, un ejercicio reflexivo y al mismo tiempo de verosimilitud. Poner un testimonio en boca ajena puede llegar a ser tan verosímil como hacerlo en primera persona<sup>495</sup>. Es como citar una fuente: si lo dice otro entonces es cierto, puesto que dota a ese mensaje de una cierta objetividad que muchas veces puede ser impostada. De cualquier modo, son personajes con los que el autor se identifica, que le permiten ponerse en el lugar del otro y al mismo tiempo comprenderse desde ese reflejo.

<sup>494</sup> Esto supone también una limitación de la perspectiva del viajero, visto que, a diferencia de la novela, no puede presentar su narración como un friso de puntos de vista. Eso lo hace una narración evidentemente personal, un género –el relato de viaje– que para apelar a la objetividad no puede más que apelar a la "subjetividad objetiva" del viajero que narra.

<sup>495</sup> Recordar el método Adario al que aludíamos en la nota 468. Se habla del otro para hablar de sí mismo. Por eso en la escritura de viaje es tan útil la figura del compañero.



De ahí que en esta escritura también tenga mucha importancia el compañero de viaje, precisamente porque es una forma que encuentran los autores para hablar de sí mismos sin introducir de forma evidente la subjetividad que implica la primera persona, e incluso es un recurso muy socorrido para dar una salida a sus ideas más controversiales o prejuiciadas. Funciona como ping-pong, como contrapunto. Incluso, como propone el profesor Cándido Pérez Gallego, se podría decir que la inmensa mayoría de las obras de viaje son «sistemas dialogales» que se va sucediendo, con diferentes personas y en distintos lugares (1995: 48). Y esto es interesante en la medida que, en efecto, fue el relato de viaje, la *Odisea*, el primero en incorporar aspectos del drama en su relato –de ahí tomó Homero la forma para los diálogos–, y el diálogo, como ya recordaba Henry James, también es descriptivo (1994: 34) (siendo la descripción un elemento fundamental en la constitución del género del relato de viajes, como ya hemos indicado antes aquí).

De cualquier modo, es un hecho que la escritura de viajes habla más de personas que de puertos –aún cuando son viajes itinerantes–, y ello responde a que, como dice Semprún, al final lo único que importa son los seres (Semprún, 2004: 31), el viajero protagonista y sus dobles.

Dobles en consonancia con el concepto de alteridad tal como lo venimos desarrollando: el viajero se busca a sí mismo en lo extranjero, en lo que le es ajeno. Por eso, al hablar del Otro en el texto, hace un ejercicio frente a un espejo: “la construcción de personajes especulares, de replicas y contrarrélicas del yo narrador; los alias, los amigos, los «chicos» dan cuenta del otro que «soy yo» animado fuera de mí” (Macciuci, 2005: 168). Son textos no tanto en primera persona sino sobre la primera persona, como dice Martín Caparrós (cit. en Guerriero, 2012: 4), no tanto del viaje exterior como del interior.

Y es precisamente esa búsqueda de sí mismo que carga todo verdadero viajero la que implica que éste vaya perdiendo poco a poco su identidad con el trasegar del viaje. Dice Patricia Almarcegui que en el encuentro con el Otro el viajero se presenta como una proyección de sí mismo, al mismo tiempo que, con el desplazamiento, su identidad se va viendo modificada:

El traslado altera la identidad del viajero, puesto que le exige que abandone o reafirme aquello que había ido definiendo y había conformado su identidad antes del comienzo del itinerario. El yo del viajero se desnuda y se reduce a elementos móviles, aquellos que sólo se ponen en



evidencia durante el traslado. De este modo, el desplazamiento se convierte en un experimento moral [...] El viaje y el descubrimiento que proporciona del Otro altean los referentes del viajero, ya que su identidad se desnuda y reafirma gracias a las ideas, las impresiones y las percepciones realizadas durante el itinerario (Almarcegui, 2005: 111-112).

El viaje transforma a quien lo vive y pone a prueba su condición y sus ideas. Como decía Huxley, "viajar es descubrir que todo el mundo se equivoca [...] Cuando uno viaja, las convicciones caen con tanta facilidad como las gafas, sólo que es más difícil volver a ponerlas en su sitio" (cit. en Reverte, 2004: 368).

El viajero es un ser muy ecléctico, con muchas máscaras, capaz de ir sumando identidades a su propia esencia, capaz de transformarse, de ser otro. Decíamos en el marco teórico que el viajero es un cosmopolita. Eso lo hace capaz de mimetizarse en una sociedad que no es la suya con toda soltura, renunciar a su patria por obligación y adquirir otras con las que también se siente a gusto. El suyo suele ser un intento por realmente mirar con la mirada del Otro, cumpliendo la premisa de Proust: "El único verdadero viaje no es ver nuevos paisajes, sino verlos con los ojos de otro, ver el universo con otra mirada" (cit. en Morrilla, op.cit: 15). Una mirada nueva. Un ejemplo de este tipo de viajero fue Blaise Cendrars quien, como explica Fabre, asumió la fórmula de Gérard de Nerval: "Yo soy el otro":

Camaleón como era, al hilo de sus periplos se deleitaba al cambiar de identidad, porque como él mismo decía, 'un escritor que se deja definir es un escritor muerto'. Es por eso que Claude Leroy en el prólogo de sus *Poesías completas* asegura que todos los personajes de Cendrars son alquimistas de sus vidas, capaces siempre de arriesgarlo todo, y apuestan por lo nuevo, lo inédito, lo imprevisto [...] se resisten a todo salvo a la llamada de lo desconocido<sup>496</sup> (Fabre, op.cit: 15).

Se trata de una pasión por la máscara, por las identidades múltiples que realmente le permiten mirar con la mirada del Otro. Ese viajero que se camufla tiene que ver también con eso que en periodismo se conoce como *periodismo vivido* (o *periodismo gonzo*, desde Hunter S. Thompson-, o *de inmersión* como lo entendió Norman Sims), del que el viajero es un claro antecesor. Porque el primer viajero en disfrazarse fue Ulises, de mendigo, para poder entrar de incógnito en su propia casa

<sup>496</sup> "Caméléon, il s'est, au fil de ses périples, délecté à changer d'identité... :Rester l'insaisissable a peut-être été l'exigence la plus constante de Cendrars «Un écrivain qui se laisse définir est à ses yeux un écrivain mort», note Claude Leroy en préface à la réédition, chez Denoël, des poésies complètes... Tous les personnages de Cendrars sont ainsi des alchimistes de leur vie. Refusant d'être possédés parce qu'ils possèdent, toujours' prêts à tout risquer. ... ils parient sur le nouveau, l'inédit, l'imprévu, sans rien thésauriser. Ils résistent à tout sauf à l'appel de l'inconnu".



y asistir "a las tropelías de los pretendientes en su propio palacio donde sufre sus insolencias brutales" (García Gual, 2005: 14). Es el caso de los etnólogos que se instalan en las sociedades ancestrales para intentar comprenderlas, técnica que se conoce como observación participante. Sus antecesores fueron los exploradores de África -Livingstone y sus colegas vivieron entre las comunidades del continente recién descubierto-, y mucho antes que ellos, al principio de todo, volvemos a encontrar a Herodoto, que se instalaba en los pueblos que visitaba a fin de poder estudiarlos y conocer todas sus historias. También Catalina de Erauso, la monja de Alférez, se disfrazó de hombre en el siglo XVIII para embarcarse a América y servir como soldado (Areta Marigó, 2004); Alí Bey se transformó de príncipe musulmán al viajar por territorios musulmanes; Burton, en peregrino para poder entrar en La Meca -igual que Alexandra David-Néel para entrar en la ciudad prohibida de Lahsa en el Tíbet-; Flaubert y su amigo Du Camp llevaron el tocado local egipcio y se afeitaron la cabeza durante su viaje; Nerval aprende árabe, se viste a la manera de los orientales, hace Ramadán; Semprún y Stendhal intentaron borrar sus respectivos acentos idiomáticos a lo largo de su vida viajera; el alemán Fischer dijo que en España rezaba a la Virgen y en el Tíbet a un elefante (Raders, 2006: 394).

El viajero, precisamente gracias a su habilidad para transformarse y adaptarse, se transforma en el viaje, se mimetiza en con el nuevo escenario y se infiltra en él para conocerlo en profundidad. Un caso moderno de esa infiltración es el de Günter Wallraff, el viajero y periodista alemán que ha utilizado con maestría informativa esa habilidad para el disfraz. Wallraff ha fungido como obrero en plantas industriales, paciente alcohólico en una clínica psiquiátrica, abastecedor de napalm para el ejército de Estados Unidos, comerciante de armas, periodista de prensa sensacionalista, inmigrante iraní en China, turco en Alemania... Todo para poder dar luego un testimonio fidedigno de cada una de las problemáticas que envolvían en papel que asumía. En el prólogo a *Cabeza de turco*, explica la razón de ese camuflaje:

Hay que enmascararse para desenmascarar la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad. No ha llegado a saber cómo asimila un extranjero las humillaciones cotidianas, los actos de hostilidad y odio, pero sí se ya lo que tiene que soportar y hasta qué extremos puede llegar en este país el desprecio humano" -se refiere a la República Federal Alemana de la posguerra- (1999: 12).



Es así como Wallraff, igual que lo hace un viajero cuando procura dar cuenta de la alteridad, es consciente de que no es posible el conocimiento total del otro, que ese conocimiento siempre es limitado, pero como explica Carrión, esa mimesis sí que puede contribuir a “una comprensión intelectual y vital de su sufrimiento y, sobre todo, a una denuncia [...] A medida que el observador externo se va convirtiendo en testigo interno, el contexto se va haciendo inteligible y se va expandiendo” (2012: 17).

Por eso en términos informativos no importa tanto la automitificación que el viajero haga de sí mismo, o las máscaras que emplee en su viaje y en su escritura, porque, hemos dicho, en el texto de viaje lo que trasciende es el espectáculo del mundo que el autor presenta, la historia particular que transmite, y porque, aún cuando la suya sea una media verdad, eso no significa que con ella el viajero no haya tenido también el deseo de informar, de moralizar, de proponer nuevos modelos de sociedades y de personas. En última instancia, de escribir esos viajes con propósitos utilitarios, de guías o panfletos, como en su día lo propusieron San Agustín, Defoe y Petrarca, o Platón y Tomás Moro con sus utopías.

Sin embargo, sí es un problema real cuando el viajero, aparte de inventar monstruos, seres imaginarios y construir un personaje de sí mismo, falsea al Otro, a esa cultura que recién conoce, le es ajena y de la que, tras apenas un breve paso por ella, ya se siente autorizado para teorizar. Porque ¿cuáles son realmente los ojos con los que ve el viajero? Después de todo, por más que intente camuflarse o que se mimetice en la sociedad que visita, el suyo es y será siempre el testimonio de un extranjero, que como dice Said respecto a los viajeros a Oriente, siempre está fuera de ese escenario desde el punto de vista existencial y moral (Said, op.cit: 45). El viaje puede llegar a ser en sí mismo un choque de civilizaciones<sup>497</sup> y culturas –desde el encuentro de Cortés con Moctezuma hasta el de un turista latinoamericano en Madrid que se queja del supuesto tono brusco de los españoles. Por eso no basta con viajar, porque la aproximación también puede ser pobre, superficial, prejuiciada o contradictoria, y la sensación de extrañeza la advierten incluso los viajeros más experimentados. Nooteboom reconoce esa condición, que dice que siempre le impide comprender el fondo de las cosas, pero que aún así le atrae:

---

<sup>497</sup> La expresión es de Samuel Huntington en su libro de 1996 titulado precisamente *Choque de civilizaciones*. Barcelona, Paidós (2005).



Fue un tiempo después [...] cuando empezó a resultarme excitante la condición de extranjero. Es la misma excitación de antaño la que me embarga, aquella de cuando el Campito era el mundo: ver cosas que no alcanzas a comprender, signos que no sabes interpretar, una lengua que no entiendes, una religión cuya esencia ignoras, un país que te rechaza, vidas que serías incapaz de compartir. Ahora experimento todas estas sensaciones como un placer. El shock que produce lo absolutamente desconocido es de una suave voluptuosidad (Nooteboom, op.cit: 104).

El problema es cuando, en todas esas cosas que no puede interpretar, el escritor viajero traslada en el texto su ceguera y sus prejuicios. El filósofo George Simmel, en su *Excursus sur l'étranger*, asegura que todas las relaciones entre los hombres tienen su base en lo que saben los unos de los otros, pero nunca se sabe todo, y ese grado de desconocimiento es el que crea las representaciones mentales del viajero sobre ese el Otro, que también están marcadas por su propia identidad y su horizonte de expectativas (Morrilla, op.cit: 13). También lo dice Kapuscinski cuando explica que, a partir de los viajes de Herodoto, surge el problema de la actitud hacia el Otro:

Hasta entonces la relación *Yo-el Otro* siempre se había contemplado desde la perspectiva de un Yo y Otro pertenecientes a una misma cultura. Ahora, sin embargo, aparecía un nuevo Otro, procedente de una cultura distinta, formado por ésta y apegado a sus propios valores y costumbres (2006: 271).

Y ese problema se acentúa en la modernidad con el descubrimiento de América, cuando el hombre europeo, gracias a Colón, comprendió que no estaba solo, y que era parte de un todo mucho más complejo en el que habitaban seres que él no conocía y que descolocaban sus ideas preconcebidas del mundo como un todo cerrado.

Porque en cualquier proceso de descubrimiento –el de América o cualquier Otro–, el viaje y la alteridad le van revelando al viajero una imagen de sí mismo. Porque como dice Susan Roberson (op.cit: XVIII) sólo se es *extranjero* en cuanto sales de casa y hay alguien que te reconoce como tal. Los otros, hemos dicho, son su espejo, en ellos se mira, y luego en su viaje los retratará a partir de esa revelación que ha tenido sobre su propia identidad. Una vez más, habla de los otros para hablar de sí mismo, y con la entrada de la alteridad, puede llegarse a definir lo propio por contraposición con lo extranjero, lo externo, lo opuesto.



Por eso mismo el testimonio que el viajero da del Otro también puede estar bastante viciado: Walter Benjamin aseguró que el aura del objeto reproducido queda dañado por el acto mismo de la reproducción (cit. en Nooteboom, op.cit: 28) y Levi-Strauss dijo en su día que el hombre blanco introduce cambios en lo que observa (como en física, el observador modifica lo observado). Así, si el viajero introduce cambios al mirar, más aún cuando con la escritura pretende dar testimonio. Patricia Almarcegui lo explica:

El descubrimiento del Otro es una de las características más relevantes del viaje. En el nuevo espacio y con los habitantes que lo integran, el viajero entra en contacto con lo desconocido y ajeno, el Otro. Un descubrimiento que le permitirá ir definiéndose a sí mismo y mostrar sus referencias culturales y sociales. [...] De esta forma si el viajero traslada en el Otro sus propios referentes y lo interpreta a partir de ellos, las imágenes negativas que le atribuye, más tarde fijadas como estereotipos, pueden ser explicadas también a partir de los conocimientos del viajero. El encuentro con el Otro es necesario, pues permite también aproximarse a algunas particularidades que habían permanecido desconocidas hasta entonces. Por un lado, éstas pueden ser interpretadas como carencias o necesidades de la sociedad de la que proviene el viajero y, por lo tanto, leídas también como una crítica a la sociedad de origen. Y, por otro, como unas singularidades que presentan al Otro a manera de espejo que revierte una imagen de doble invertido, y se constituyen como las obsesiones y deseos del viajero. Esta forma, el Otro se manifiesta como una alteridad constitutiva que complementa a la persona que se traslada [...] Y cuando describe las características peyorativas el Otro, critica y pone en evidencia las carencias de su propia sociedad (Almarcegui: 111-113).

Es el caso de las *Cartas persas* de Montesquieu, la novela epistolar en la que el pensador, sumándose al auge del relato viajero de la época, combinó narración de viaje con crónica política y ensayo moral, valiéndose de la sensación de autenticidad que tiene la carta como formato para criticar su sociedad francesa (Galicia, 1992: 19):

El interés primordial de Montesquieu en las *Cartas persas* no fue Oriente. Pudo haber escrito unas cartas chinas, rusas o mexicanas; el caso era elegir a personajes de una cultura lo suficientemente alejada del contexto europeo para denunciar la sociedad de su época, incluso ridiculizarla (Galicia, ibíd: 17).

La creación del mito del *noble salvaje*, sobre que teorizaron pensadores como Voltaire o Rousseau, es también una muestra de la utilización de la mirada del Otro para hablar de sí mismo. En este caso, no se trataba tanto de enaltecer al nativo como de criticar la propia sociedad europea, señalando sus defectos (Adams, 1980: 197). Y así se crea una imagen falsa, puesto que romantizar el salvaje tampoco responde a una verdad objetiva sino a la constatación previa de esa idea, que



recrearon montones de libros de viaje, principalmente en la Segunda era de los Descubrimientos.

Pero el ejemplo más recurrente sobre esta problemática es el *Orientalismo*. Edward Said fue el primero en formular la teoría de que la imagen de Oriente se construyó a partir de las ideas previas de los occidentales respecto a esa región del mundo, y su horizonte de expectativas. Pero en el relato de ese escenario, dice Said, Europa fue creando al mismo tiempo una imagen de sí misma, dejando ver de paso sus propios esquemas y prejuicios. Patricia Almarcegui lo explica en relación a la época de la Ilustración:

El viajero ilustrado reflejó en su obra la posibilidad de definirse a partir del Otro. El Otro fue Oriente. Y Europa necesitó a Oriente para definirse. El viaje hizo definir y esencializar (sic) las características que sólo el traslado ponía en evidencia. En Oriente, se podía denunciar la falta de aquellas mejoras sociales y políticas que formaban parte de esta geografía, pero también descubrir las transformaciones que todavía eran necesarias en Europa. En la mayor parte de los casos, cuando se acusaba a Oriente, se estaban mostrando las ansiedades y las necesidades de los europeos (2005: 127).

Es el caso de los escritores europeos que hablaron de los turcos y el harén otomano. Como explica Goytisolo, sus escritos se convertían en negativo fotográfico del occidental, en el que el otomano permitía evacuar los propios fantasmas de los autores, "proyectarlos en el espantajo de su rival, acallar sus cuitas y contradicciones, afirmar la superioridad de su credo frente al que supuestamente avalaba el vicio nefando estigmatizado por los moralistas" (1989: 38-39).

Lord Byron también fue un ejemplo en ese sentido. Como explica Enrique Encabo, el poeta se definía como Oriental, pero más que ser *de Oriente*, lo que intentaba era asumirse como no occidental. Así, su «orientalismo» tenía menos que ver con Oriente que con el propio Occidente:

Byron emplea el orientalismo para criticar la sociedad y la moral inglesa, aplicando para ello todos los prejuicios e imágenes que de Oriente podía tener un europeo en el siglo XIX. Oriente significa para Byron la libertad en todos los sentidos, especialmente en el de la moral, aspecto en el que el poeta fue especialmente combativo. La relación de Byron y Oriente está basada en la carga de prejuicios que daría forma (en palabras de Berchet) a "un Oriente enigmático, colmado con todo tipo de males, pero asimismo ornado con todas las seducciones; el objeto de fascinación por excelencia. "Provisto de todo lo que nos falta, o nos repugna, pero que tal vez deseáramos poseer y, a la inversa, privado de todo aquello a lo que estamos habituados como específicamente «propio», Oriente encarna lo radicalmente Otro (Encabo, op.cit: 166).



Byron se identificaba a sí mismo con Oriente por todo lo que él mismo tenía del Otro, representado en su propio exotismo, su independencia y libertad: "Byron elabora un Oriente-espejo destinado a devolver a la sociedad romántica una imagen invertida de su doble" (Encabo, *ibíd.*: 169).

Pero eso lo que provoca, entre otras cosas, es la creación de estereotipos, la consolidación de una imagen de un lugar a imagen de la expectativa y el deseo del propio viajero, distante de la realidad en sí y que se termina por imponer una deformación –y desinformación– con la ayuda del libro de viaje:

La literatura byroniana provocará una nueva situación; a partir de esta época, para la mayoría de la sociedad europea, ya no habrá necesidad de desplazarse. [...] Los europeos no cesaban de soñarlo (a Oriente), de representarlo. Su nombre continuaba siendo una fórmula mágica en la que cristalizaban imágenes, fantasmas; conserva un innegable poder de fascinación para el público de los Salones o la clientela de las librerías, gentes que buscan menos el placer del descubrimiento o de la sorpresa que el goce de la repetición, del reconocimiento [...] Es en este sentido que el espejismo oriental, según la expresión de Louis Bertrand, ocupa un lugar preponderante en la mentalidad europea del siglo XIX, pues muestra un imaginario destinado a reproducir sin cesar el mismo otro (Encabo, *ibíd.*: 169-170).

Este es uno más de los ejemplos de cómo el viajero, aunque testigo, no ve sino que reconoce. Y lo cierto es que suele suceder que los prejuicios que lleva en su cabeza rara vez se modifican al entrar en contacto con las sociedades que visita. Así, cuando ese «yo» narrador valida los estereotipos sobre el terreno, la legitimidad de su voz, en lugar de informar, ejerce el papel de manipulador de la realidad que percibe, no ajustando el texto a su experiencia, sino la experiencia a lo que ya de antemano había decidido escribir.

Es, de algún modo, un testigo ciego, que viaja con la mirada de Homero –sin ver–, simplemente para comprobar que la sociedad en la que ha aterrizado es tal como pensaba que era y así, con su escritura, continúa reproduciendo las postales que ya existían de ella. Por más minucioso que sea. Por ejemplo Flaubert, que hace largas descripciones de lo que visita pero la contrapartida es una aprehensión hacia la ceguera: aunque declaró querer "ser simplemente ojo" y tener una especie de rapacidad visual, era consciente de no querer escribir luego sobre Oriente, también porque le resultaba osado y descarado que hubiera quien se diera a hacer descripciones de ese espectáculo (Bermúdez, *op.cit.*: 10-15). Flaubert no tenía intención de publicar sus diarios, y por eso su texto no deja de ser la mirada de un



europeo ante lo que tiene delante –él mismo se queja de tener que ver los sitios obligados, de tener que comportarse como un turista, y se harta de los templos, que le aburren (Flaubert, 2011: 193). Por eso no hay, como testigo, un verdadero relato de la alteridad, sino de su propia extranjería en el terreno visitado.

Es así como en el ejercicio de su papel de testigo del Otro el viajero puede informar de su experiencia –mostrando la realidad que es heterogénea y compleja, preguntando, dudando, ejerciendo a cabalidad su papel de cronista, sin tratar de sentar verdades absolutas– o, por el contrario, conseguir que la autoridad de su «yo narrador» valide imágenes manidas y desfiguradas de los lugares que visita y de las problemáticas a las que se enfrenta. O, incluso, conseguir que ese texto de viaje se convierta en el espejo de sus propios deseos y carencias.

Como dijo Derrida, “Toda grafía es esencialmente testimonial”<sup>498</sup> (cit. en Nooteboom, 2002: 30). El autor siempre está detrás de su obra, es su propia subjetividad la que se manifiesta. Por eso hay que aceptar que el testimonio del viajero es información, pero muchas veces información incompleta. El viajero testigo y traductor sigue siendo casi siempre un extranjero en la nueva sociedad en la que se adentra, y la imagen que produzca de los Otros estará supeditada a la suya propia. Aunque se vaya transformando en el camino, ese cambio lo que irá revelando será su propia identidad, que luego, como juego de espejos, reflejará en su texto, a través de la imagen de otros: como una espada de doble filo, que por un lado le muestra su cara y por la otra la de esa alteridad con la que se encuentra, pero en la que también se proyecta. Porque incluso cuando el viajero quiere ser fiel y recurre a fuentes y testigos locales, como en el caso de Hatzfeld y los tutsis, tampoco está ante la realidad, sino ante una interpretación de la misma que pasa por el tamiz y la subjetividad no sólo suya sino de sus interlocutores, “que pueden contársela no como es, sino como creen que es o quieren que sea o hubiera sido” (Kapusinski, 2006, *ibídem*). No siempre puede ver con ojos propios, sino con ojos ajenos.

Pero ya hemos dicho que la mimesis siempre es incompleta, y ese supuesto es el primero que hay que aceptar. Como dijo Goethe en su *Viaje a Italia*, “incluso cuando la Elisa de Pigmalión se acercó a su creador y le dijo: ‘soy yo’, ¡cuán distinta era la mujer viviente de la piedra labrada” (2009: 140). Por eso el relato de viaje depende, más que de la exactitud del testimonio, de la honradez en la mirada. No se

---

<sup>498</sup> “Tout graphème est d'essence testamentaire”.



trata tanto de una fotografía del viaje como de una interpretación pertinente, porque incluso la foto, ya veremos a continuación, tampoco es del todo objetiva. Es en esa interpretación donde radica la carga informativa. Y es precisamente ahí donde se convierte en indispensable la escritura de viaje ya que gracias a ella, aun en la media verdad que siempre es, es posible componer y comprender mejor nuestra propia realidad, precisamente mediante el espejo que son siempre los Otros.

### **3.3.8 Fotografía, ilustración y dibujo: la imagen como verosimilitud**

#### **3.3.8.1 El mapa imperfecto**

Hablamos en algún momento de la imposibilidad comunicativa del viajero. Éste, cuando la realidad que tiene delante le resulta desbordante por lo maravillosa o compleja, prefiere excusarse, decir que aquello no es posible expresarlo con palabras o que las metáforas resultan insuficientes, como Flaubert, que odiaba verse obligado a comparar las estrellas con diamantes.

Es ahí donde entran el dibujo, la fotografía y la ilustración como recursos comunicativos y de verosimilitud. "Ya que no puedo expresarlo en palabras, lo dibujo o hago una foto", puede pensar el viajero. La imagen es, entre otras cosas, una constatación de su deseo de comunicación y claridad, de su intención informativa, y por eso dibuja o ilustra, buscando ser más exacto, comunicar más y mejor.

Pero antes de que existiera la fotografía como recurso, el viajero se valió de la ilustración, el dibujo, la pintura y la cartografía. Y el mapa es posiblemente una de sus primeras manifestaciones. No es objeto de esta tesis ahondar en la historia de la ilustración en el relato de viaje ni de los mapas (un tema apasionante, por otra parte), pero nos referiremos a ello en tanto que este recurso ha sido de gran utilidad para el viajero a la hora de comunicar lo que había más allá de sus fronteras territoriales.

Es posible que en las primeras pinturas rupestres se esconda un primer mapa del mundo, con indicaciones de zonas peligrosas por la presencia de animales feroces o tribus enemigas. Se sabe que la civilización egipcia manejaba mapas cosmogónicos en los que estaban marcados todos los caminos de la tierra conocida y los límites de los mares y continentes, y también en el antiguo Egipto se han



detectado inscripciones geográficas del siglo XVII a.C., todas llenas de símbolos antropomórficos, animales y seres mitológicos colocados en situación geográfica. En China, en el siglo II antes de nuestra era, ya existían los mapas regionales pintados en seda –que es probablemente el origen de la palabra mapa, del latín *mappa*, que significa tela– (Guerrero, 2010: 27-28).

Los griegos también manejaban mapas arcaicos –Herodoto viajó con algunas cartas de navegación de los fenicios y el mapamundi de Anaximandro corregido por Hecateo–, la obra de Tolomeo sugería que los mapas podían dar información pertinente sobre el clima, la población y las características del paisaje (Guerrero, *ibídem*) y los *itineraria* romanos son los primeros ejemplos de lo que hoy se conoce como mapas de carreteras (muy similares a los actuales en cuanto a las indicaciones prácticas sobre donde comer, dormir o abastecerse), y eran utilizados por los ejércitos, comerciantes, funcionarios del imperio, emigrantes y peregrinos. Entre ellos destacan la *tábula Peutingeriana* y el *Itinerario Antonino*, que desde entonces ya cumplían con el propósito utilitario de la grafía de viaje y se copiaban y vendían a los viajeros como indicaciones útiles para el camino. Más tarde, fueron los mapas trazados tras las expediciones de Alejandro Magno los que empezaron a completar esas cosmografías primitivas, incluyendo la India y otras tierras hasta entonces desconocidas.

Por eso el mapa también encierra, por definición, una mentira. En primer término, esa falsedad tiene que ver con un problema de interpretación y de conocimiento real del mundo. Recordemos que todos los pueblos de la Antigüedad, en sus narraciones, imágenes y cosmografías representaban una Tierra más o menos plana, ya fuese descansando en un océano de agua, flotando en el aire o sobre algún animal mitológico. Para los babilonios, la Tierra era un disco plano que flotaba en un océano y estaba cubierto por la bóveda celeste. En algunos mitos, por ejemplo africanos, la Tierra descansa sobre una serpiente que nada en el océano, mientras que para los hindúes lo hace sobre cuatro elefantes situados sobre una tortuga gigante que también se encuentra nadando en el agua. Para los egipcios y chinos, la Tierra era rectangular y flotaba también sobre las aguas, mientras que la bóveda celeste descansaba sobre dos cadenas montañosas o sobre cuatro montañas colocadas en las esquinas del mundo (Ibáñez, 2011: 15).



También para los griegos, los ancestros culturales de nuestra cosmovisión, no existían las antípodas y la frontera del mundo conocido se ubicaba en las columnas de Hércules, en el estrecho de Gibraltar. También defendieron durante mucho tiempo la idea de una tierra plana, que luego Parménides, Pitágoras, Aristóteles y Eratóstenes refutaron, alegando su esfericidad (este último midió con asombrosa precisión para su tiempo el diámetro de su circunferencia). Y apenas hasta el siglo XVIII, con los viajes de Charles-Marie de la Condamine y Pierre Louis Moreau de Maupertuis, el hombre pudo confirmar que no era tanto redonda como achatada en los polos. El proceso fue muy largo hasta llegar a los puntos cardinales y laterales, a los vientos principales y colaterales, a la latitud y longitud precisas, y fueron muchos siglos en los que los viajeros recorrieron el mundo a base de osadía, extraños cálculos y adivinaciones.

Incluso hay que decir que el mapa, aún hoy, no deja de ser una aproximación. Porque el mapa no sólo fallará en la forma sino que, por definición, siempre le faltarán accidentes, pequeños detalles. En nuestra época de mapas satelitales y GPS, aún es posible perderse. No está todo demarcado, incluso se quedan caducas las imágenes del satélite. Haga la prueba: busque la imagen de su casa en Google Earth, por ejemplo: es posible que encuentre, en su terraza, un par de macetas que estaban ahí el verano pasado pero que usted ya ha retirado. El mapa siempre es imperfecto<sup>499</sup>, y una buena parábola en este sentido la ofrece Borges en su cuento *Del rigor en la ciencia*:

En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él (1965: 131)<sup>500</sup>.

Traemos este ejemplo para decir, una vez más, que no hay tal cosa como la representación absoluta ni completamente verdadera, y que la información de la grafía viajera –el mapa también como ejemplo– siempre es parcial. De nuevo, hay asumir que la mimesis siempre es aproximación. Si fuera perfecta sería la cosa

---

<sup>499</sup> Raúl Ibáñez, profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, ha publicado recientemente *El sueño del mapa perfecto* (RBA, 2011), que trata precisamente de la historia de la cartografía y de los problemas matemáticos reales que impiden que exista, en definitiva, un mapa perfecto. Véase bibliografía.

<sup>500</sup> Esta metáfora es recurrente entre los teóricos del viaje: la encontramos en Carrizo, Nooteboom, Bodrillard, Pimentel, entre otros.



misma, como lo explicó Genette y lo entendieron los cartógrafos del cuento de Borges.

Pero nos interesan esos mapas, planisferios, globos terráqueos, no sólo por su condición de grafías que interpretan la realidad (esas cartografías por lo general las levantó históricamente el viajero), sino porque ellos son, en sí mismos, la representación de una imagen del mundo, que coincide con el imaginario de la época y el estilo de los libros de viaje de un determinado período histórico. Son, igual que éstos, una cosmovisión, la presentación del espectáculo del mundo, esta vez en forma de imagen. Y si miente, no es sólo por falta de instrumentos, sino porque quien levanta esa topografía necesariamente responde al pensamiento y modos de su época. Como dice Adams, no hay nada que encierre tantos aires de verosimilitud como un mapa (1980: 69), pero no por verosímil está exento de falsedad.

Joaquín Rubio Tovar explica que la cartografía históricamente ha tenido dos dimensiones: la moral o ideológica y la práctica. La primera es una geografía simbólica al servicio de la Biblia o de conocimientos que no tienen que ver con cálculos ni mediciones rigurosas, ni con la representación precisa de la tierra y sus accidentes. De esta cartografía hay ejemplos que se remontan al siglo VIII, y que constituyen una representación simbólica del mundo, con Jerusalén en el centro, y tiene propósitos de adoctrinamiento religioso. Esos mapas, dice Rubio Tovar, son en sí mismos un relato: "el mapamundi es el equivalente geográfico de las crónicas universales. No es infrecuente que el mapamundi se designe con el nombre de Historia, pues el mapa representa al mismo tiempo la «imagen» y el «relato»" (1996: 338 y ss.).

La geografía práctica, por el contrario, sí pretendía servir de guía aproximada a los viajeros, más cercana al documento científico y al instrumento informativo. Ésta es una técnica que se desarrolla a partir del siglo XIII y se basa en datos experimentales.

Pero antes del siglo XIII, del desarrollo de la cartografía práctica y durante todos esos años que los viajeros se desplazaron con mapas imprecisos, "verdaderos *imago mundi* cristianos" (Guerrero, op.cit: 29), casi geografías imaginarias, llenos de



espacios en blanco e incógnitas, poblados de monstruos, abismos y fantasías, aquello se trataba de viajes por una cartografía más simbólica<sup>501</sup> que real:

En la carta portulana de 1339 del mallorquín Angelino Dulcert, por ejemplo, la tierra aparece todavía como una llanura parda y vacía [...] Donde el mapa se acaba, se cortan también las líneas loxodrómicas, que, con la impasibilidad de las ciencias puras, parecen impacientes por adentrarse en ese oscuro territorio de historias y leyendas [...] los países nórdicos parecen ocultos en una niebla de misterio, como si desde las fragmentarias noticias de Estrabón y Tácito sobre estos territorios no se hubiera llegado mucho más lejos. Las costas de Italia y de España sí son reconocibles como forma, pero se necesita una lupa para reconocer los nombres, escritos en filigrana, que bordean dichas costas. El mar Rojo es rojo como la sangre, el Rin fluye desde Bohemia hacia el oeste, al lado de Nubia hay un elefante blanco... Para abarcarlo todo hay que darle la vuelta al mapa. [...] Por lo que respecta a aquellos maravillosos mapas antiguos de los primeros grandes cartógrafos, conocemos hoy la decepcionante respuesta. Los continentes tenían en realidad otras formas; los animales mitológicos que emergían del mar o vagaban por los desiertos no existían; el mundo era un cuento, una fábula, una ilusión que en cada mapa se tornaba más real, y por tanto, diferente. Y, sin embargo, la ilusión de la fábula nunca desaparece del todo (Nooteboom, 2002: 19-20).

Gracias a esos mapas llenos de símbolos, los viajeros buscaban estrechos y pasos inexistentes, cataratas gigantes cuyas medidas o ubicación no se correspondían con la realidad, paraísos lejanos o perdidos. Esa ha sido históricamente una fuente de medias verdades y mentiras, como es el caso del paso del Noroeste, un supuesto estrecho que comunicaba el Atlántico con el Pacífico en la América Septentrional. Muchos fueron los viajeros que se empeñaron en encontrarlo, y su búsqueda sedujo a cartógrafos, eruditos, comerciantes y aventureros. Muchos dijeron haberlo hallado, y otros penetraron los hielos del Ártico arriesgando sus vías para encontrarlo. Fue dibujado en mapas, descrito en relaciones. Lo buscaron personajes como Hernán Cortés, John Fenton, Jonh Davis, Henry Hudson –que murió en el intento–, William Baffin, Ferrer Maldonado, Juan de Fuca, Bartolomé de Fonte, Cook, La Pérouse, Vancouver, Malaspina, y el último Roald Amudsen, el explorador noruego de las regiones polares. Y sólo desde las expediciones de Cook y sus contemporáneos, que terminaron de cartografiar la

---

<sup>501</sup> A estos mapas se les conoce como *mapas T-O* u *Orbis Terrarium*, en la Edad Media, poblados de referencias teológicas, en los que incluso se llega a cartografiar el paraíso terrenal. Un ejemplo es el conocido como Mapa de Hereford, dibujado en el retablo de la catedral del mismo nombre en Inglaterra, en el que además de referencias cristianas se incluyen seres mitológicos: gigantes, unicornios, pigmeos, gentes sin boca, basiliscos, cinocéfalos, esciapodos.



región, se certificó la inexistencia del estrecho, con lo cual se fue borrando sistemáticamente de los mapas.

Pero como explica Pimentel, es precisamente el arte del viajero, fabricante de tropos fabulosos al mismo tiempo que verosímiles, el que hace posible la conquista de las verdades científicas. No se trata del triunfo del *logos* sobre el *mythos*, sino de cómo el mito hace posible el conocimiento, en tanto que se define como una verdad alegórica, algo que podría haber sucedido o sucede, una posibilidad intemporal, como en Platón, una opinión probable. La búsqueda de ese estrecho desencadenó en la constatación de su inexistencia. El viaje, esa peripecia donde se realiza el reconocimiento del terreno, fue precisamente la vía que condujo desde lo fabuloso hasta lo racional, hasta el verdadero conocimiento, precisamente porque, en tanto que verosímil, "se situaba en el horizonte de expectativas que la ideología del progreso generaba". Porque existir, el paso existía. Precisamente Amudsen fue el primero en cruzar en barco de un océano a otro, pero en un recorrido lleno de barreras heladas y calamidades, que lo hacían poco útil para la navegación o para el comercio interoceánico, el propósito con el que lo habían buscado los navegantes desde Colón. Y más tarde, la propia ciencia terminó de convertir lo maravilloso en racional, con la construcción del Canal de Panamá y las rutas aéreas que conectan lo que esos marineros antiguos se empeñaron en comunicar (Pimentel, 2003: 113-143).

El mapa, igual que las verdades históricas, geológicas o antropológicas, es una verdad cultural, contingente, con denominación de origen y fecha de caducidad (Pimentel, *ibíd*: 29). Evoluciona con el paso del tiempo, con el avance de la ciencia, el perfeccionamiento de la cosmovisión y las investigaciones y exploraciones que se van superponiendo, desmintiendo y corrigiendo unas a otras. En tanto que una interpretación, el mapa, igual que las demás grafías del viaje, está supeditado a la época y refleja en sus líneas el imaginario colectivo y los intereses particulares de quien lo dibuja. No por nada los mapas de la Edad Media que mencionábamos traían monstruos pintados en los bordes, sobre las supuestas tierras del Preste Juan y o en otros confines lejanos donde se suponía que abundaban las maravillas. Y esos mapas, también, eran sinónimo de poder: manejarlos permitía a los imperios expandirse, dominar en las guerras y detectar espacios sin dueño para establecer nuevas colonias. Como explica McClintock, el mapa es una tecnología de poder, porque "no sólo recrea la verdad de una topografía sino los imperativos territoriales de un sistema político particular" (Roberson, 2001: XIX).



Es ahí donde radica, entre otras, el carácter informativo y verosímil del mapa, pero éste no deja de estar supeditado a quien lo realiza y sus intereses. Es en sí mismo una interpretación, que si bien puede tener pretensiones de exactitud, también es propenso a desinformar, a estar manipulado o simplemente a mentir por un fracaso hermenéutico de quien lo realiza, un error del que no siempre es culpable y que puede responder a la época que le condiciona y a los conocimientos y herramientas de cartografía disponibles en ese momento histórico. Un ejemplo de ello son los mapamundis que manejamos desde el Renacimiento hasta hoy, realizados con la proyección Mercator, el famoso sistema de representación cartográfica que fue creado para navegar y cuyo sistema de representación mediante proyección representa con fidelidad la zona central del globo terrestre, mientras que el norte y el sur presentan grandes deformaciones. Por eso Australia aparece en los mapas con un tamaño mucho menor que el de Groenlandia, cuando en realidad es cuatro veces mayor (Ibañez, op.cit: 9, 118, 155). Así el mapa, como escritura de viaje, es descriptivo al mismo tiempo que interpretativo, y la suya es por lo general una media verdad, una aproximación.

### 3.3.8.2 Objetividad y subjetividad en la ilustración y el dibujo del viajero

Paralelos al mapa y a las cartografías como escrituras de viaje, también la ilustración y el dibujo del viajero funcionan como un recurso informativo y de verosimilitud. La imagen también es una grafía, es un soporte de verdad, y por eso es tan antigua la representación pictórica del viaje, un proceso que ha ido del bosquejo, el mapa, la ilustración y el dibujo hasta la fotografía moderna<sup>502</sup>.

Desde siempre, la imagen parece validar la objetividad de la mirada: "el rigor aparente de los documentos ilustrados da al lector un aire de autenticidad"<sup>503</sup>

---

<sup>502</sup> Una antigua fábula de Plinio el Viejo (79 d.C.) sitúa el origen de la pintura en Corinto, donde una joven muchacha, hija del alfarero Butades de Sición, habría trazado el contorno de su amante sobre una pared, ayudada por la luz de una vela. Esa sombra que traza la mujer tiene una intencionalidad fundamentalmente naturalista, al subrayar la verosimilitud de lo representado. (Cf. Exposición *La sombra*. Museo Thyssen, Madrid Enero-Mayo 2009).

El dibujo por eso, desde siempre, es un indicio de realidad, y la historia del arte ha sido precisamente la evolución del arte pictórico por liberarse de la cárcel del realismo, una lucha que va desde la representación realista que alcanza su cúspide en el Renacimiento hasta el arte abstracto y figurativo más reciente. Sin embargo, sea cual sea el estilo pictórico, el objetivo es la representación de una determinada realidad.

<sup>503</sup> "Le rigueur apparente des documents illustrés vise à donner au lecteur une impression d'authenticité".



(Blondel: 2986: 35). Los viajeros dibujan, los científicos ilustran sus anotaciones sobre el terreno –pensemos en el arte que alcanzaron los dibujos de la *Expedición Botánica* de Linneo y compañía en el siglo XVIII, con la flora de Santa Fé de José Celestino Mutis a la cabeza–, e incluso el arte es el que hace posible, según dice Mary McCarthy, los mapas y el viaje en perspectiva lineal (op.cit: 99).

Hemos dicho varias veces hasta aquí que es en los siglos XVII y XVIII donde el empirismo otorgó pasaporte al viaje como método fidedigno de conocimiento a través de la lectura en el libro de la naturaleza, como método científico. Los viajeros recibieron instrucciones sobre la prioridad de los seres y aspectos naturales a observar, formación científica en instrumentos y sistemas de medición y, en sus viajes, se les aseguró la posibilidad de viajar acompañados de artistas capaces de representar de manera rigurosa las formas de la naturaleza, como complemento imprescindible al texto escrito, porque la representación icónica de la realidad equivalía, entonces, a una evidencia científica (Pimentel, 2003: 53-59). Como explica Brilli, “el viajero digno de ese nombre sabe pintar y utiliza las acuarelas a lo largo de su viaje: ¿quién no recuerda a Goethe o al banquero Richard Colt Hoare, en el siglo XVIII, a Ruskin o Violet-le-Duc, en el siglo siguiente?–, o se lleva con él paisajistas capacitados o contrata en el lugar pintores de renombre, como demuestran, entre otras, las espléndidas colecciones de Stourhead, Felbrigg Hall y Attingham Park” (2010: 57).

John Locke, en sus *Pensamientos sobre la educación* (1693) –en los que hablaba del viaje al extranjero como la etapa final y decisiva en la formación de un adolescente–, se refirió al dibujo como herramienta de comunicación precisa y oportuna que, según decía, era útil justamente para solventar la imposibilidad de comunicación, para describir aquello a lo que las palabras resultaban insuficientes:

Cuando el niño escriba bien y rápidamente, creo que será oportuno, no sólo continuar ejercitándole la mano con la escritura, sino también llevar más lejos su habilidad enseñándole el dibujo. Esto es cosa muy útil para un caballero en muchas ocasiones, pero sobre todo cuando viaja; el dibujo le permitirá, en efecto, expresar en algunos rasgos bien combinados lo que no podría representar y hacer inteligible, aun cubriendo con su escritura toda la hoja de papel. ¡De cuantos monumentos, máquinas y trajes puede el viajero transmitir la idea, gracias a un talento aun mediocre en el arte del dibujo, mientras que todos esos recuerdos corren el peligro, frecuentemente, de perderse, o al menos, de alterarse, si se conforma con describirlos mediante palabras, por muy exacta que sea su descripción! (Locke, 1986: 216).



Locke, en su consejo, esboza la que luego será una de las principales funciones de la ilustración y la fotografía en el texto de viaje: aparte de «mostrar» aquello a lo que no llegan las palabras, será también un medio depositario de la memoria, y garante, al mismo tiempo, de la fidelidad de lo observado que corre el riesgo de ser alterado por el recuerdo, que también puede borrar los pequeños detalles. Y como ya era común entre los siglos XVI y XVIII designar a los viajeros como mentirosos, la *Royal Society* les instruyó para regresar con pruebas y dibujos que pudieran iluminar a la ciencia y al lector común, como también había dado Fernando el Católico instrucciones a Colón y a los demás marineros en el mismo sentido (Adams, 1980: VIII). También lo explica Pimentel:

La importancia concedida a la representación gráfica de la realidad en las exploraciones del siglo XVIII (mapas, grabados, perfiles de costa, ilustraciones de todo tipo) responde, pues, a una creencia muy extendida entre los defensores de la ciencia moderna, la idea de que el conocimiento de un hecho natural pasaba necesariamente por su visualización directa o, en su defecto, por la visualización de su representación gráfica (Pimentel: 2003: 247)

Por ello, la ilustración y el dibujo realista serán, desde entonces, una constante en el texto de viaje. Dampier dejó un amplio testimonio gráfico de su expedición australiana, Darwin de su viaje en el *Beagle*, Livingstone, Speke y Mungo Park trajeron dibujos de África, e incluso las colecciones de viaje medievales venían acompañadas de abundantes ilustraciones. Es el caso de la famosa colección del escritor y grabador Théodore de Bry, publicada entre 1590 y 1634 en latín y en francés en Alemania, que incluía trece tomos con las traducciones de los viajes al Nuevo Mundo y doce más sobre viajes africanos y oceánicos, pero cuya característica más destacada eran los dibujos que, como apéndices finales a los textos, ilustraban esas relaciones:

Se trata de un texto grabado, imágenes que cumplen un papel introductorio, mediático, glosador respecto a las novedades textuales, extrañas al lector europeo [...] La glosa gráfica tiene la pretensión de ayudar a entender a un lector protestante una novedad real y ajena [...] no un simple adorno para el vulgo (Del Pino-Díaz: 2009: 114).

Históricamente se habían ilustrado no pocos relatos viajeros. En el Medioevo, por ejemplo, las colecciones de viaje en las que se incluyeron los libros de Marco Polo y Sir John de Mandeville fueron acompañadas de grabados desde sus más tempranas versiones, especialmente este último, básicamente por sus descripciones de seres extraños y bestias de un solo pie, dos cabezas u ojos en la espalda, cuyos



dibujos se ajustaban a los de los bestiarios y los mapas ilustrados que entre el siglo XIII y XIV abundaban en las bibliotecas (Bale, 2012: XVIII). Y esas imágenes cumplían una tarea informativa clara: en muchos casos eran fieles al texto, y cuando la descripción textual era escasa, el artista procuraba hacer visibles los detalles. Otros ilustradores daban rienda suelta a su creatividad, comprensible en la medida en la que esos ilustradores vivieron un siglo después que los artistas y no conocían las regiones ni los seres de los que hablaban los libros. Sin embargo, había un esfuerzo de realismo en sus grabados (Ménard, 1986: 21-22).

Esas colecciones, por ejemplo las relacionadas con Oriente, reunían en sus tomos obras muy diversas. El códice 2810 de la Bibliothèque Nationale de París del siglo XV, por ejemplo, empieza con el libro de Marco Polo, le sigue el relato fantástico de Odorico de Pordedone, luego la peregrinación a Egipto y Palestina de William de Boldensele y luego el libro de las Maravillas de Mandeville. Pero dice Rudolf Wittkower que son precisamente las ilustraciones de colecciones como esa, que se presentan en secuencia ininterrumpida a lo largo de todos los relatos, las que permiten entender cómo para el lector medieval todas esas obras estaban al mismo nivel de realidad y eran tenidas por historia verídica y exacta. Entre otras razones porque las maravillas que narraban los libros se hacían palpables al proporcionarles la ilustración correspondiente. Y porque también, en los casos en los que el escritor se había apartado de aquello que al lector de la época podía resultarle verosímil, el ilustrador se encargaba de corregir ese problema ajustando la ilustración a los modelos que en la época resultaban creíbles, aunque ello supusiera una distancia entre el texto y la imagen. Y eso para el lector no era un problema, puesto que el lector medieval no esperaba ilustraciones literales sino más bien una clarificación visual en términos que le fueran familiares (Wittkower, 2006: 130-138).

También algunos relatos de peregrinos y cruzadas, a partir del siglo XV, fueron acompañados de miniaturas en los que figuraban las villas y los monumentos descritos por el viajero, y en algún caso más esporádico, incluían un plano, un mapa de Jerusalén o algún mapamundi, aunque hay que decir que la ilustración no era tan habitual en la Edad Media (Cf. Richard, op.cit: 51-52). Por su parte, los libros de Colón y Américo Vespucio también contenían su propia carga visual. De ellos dice Todorov que se trata de los textos más abundantemente ilustrados de la época. La



carta de Colón fue acompañada de grabados puramente convencionales<sup>504</sup>, mostrando castillos y hombres parecidos a los de Europa. Pero los grabados que ilustran los relatos de Américo dan cuenta tanto de la realidad como de la ficción que el italiano incluye en su narración: un cristiano asado, el autor antes de ser apaleado, los indios orinándose unos frente a otros y desnudos, vestidos solamente con plumas; practicando la libertad sexual, el incesto y comiéndose mutuamente (Todorov, 1993: 138). También de los siglos XVIII y XIX se conservan cientos de esbozos de dibujantes –por ejemplo los que viajaron con los corresponsales a la Guerra entre España y Marruecos– cuyo trabajo es el precursor de la actual prensa gráfica, según indica Josefa Bauló (1995: 175).

El dibujo, el grabado, la ilustración es evidentemente un recurso de visibilidad que funciona como ampliación informativa del texto de viaje –no por nada un explorador como Livingstone, aunque reconoce que no domina el arte del dibujo, trae consigo unos cuantos diseños (2008: 23)–. Pero además de ser fuente de verdad, de validación de lo supuestamente visto por el viajero, la ilustración puede ser simplemente un complemento a las mentiras o un medio para la validación de ciertos prejuicios o interpretaciones equivocadas; en última instancia, una imagen del mundo hecha a medida, no necesariamente acorde con lo observado.

Veamos dos ejemplos que dejan ver cómo la ilustración de un libro de viaje es objeto de manipulación o tergiversación de la realidad: por un lado, el escritor francés François Levaillant, en su libro *Viaje al interior de África*, de finales del siglo XVIII, describía a las mujeres Hottentots como más coquetas que los hombres e ilustraba su relato pintándolas con labios vaginales muy gruesos y largos. Pero su traductora francesa no sólo suprimió la frase sobre la coquetería femenina sino que se permitió retocar la ilustración cubriendo la mujer del dibujo de Levaillant con una especie de hoja o delantal sobre sus partes íntimas (Adams, 1980: 87). También la colección de Bry y los libros de otros escritores sobre América incluyeron dibujos de las culturas encontradas, pero muchos llegaron a darle a los indígenas del continente, en sus ilustraciones, el aspecto de estatuas griegas. Escritores como el

---

<sup>504</sup> Los grabados de Colón son convencionales, pero también revelan un motor estético en la narración del su viaje de descubrimiento. Todorov cuenta cómo el Almirante se detenía constantemente con deleite ante las maravillas naturales del nuevo continente, y dice que los árboles “fueron las sirenas de Colón”, porque contemplándolos y describiendo su belleza se olvidaba de sus objetivos de ganancia y conquista para seguir ensalzando permanentemente su belleza (Todorov 1987: 33).



jesuita François Lafitau argumentaban que los indígenas canadienses eran similares a los griegos en muchos aspectos, llegando a incluir ilustraciones de héroes clásicos codo a codo con las de los indios (ibíd: 187). Por eso especialistas como Gloria Déak han definido esas ilustraciones como manieristas, por su abuso de los modelos clásicos y la búsqueda de preciosismos formales en la figuración del mundo indígena<sup>505</sup> (Del Pino-Díaz, op.cit: 112).

Pero hay un momento imprescindible en la historia de la ilustración y su relación con el viaje que es el Romanticismo que, como ya hemos visto en el repaso histórico, vino precisamente a desmontar los postulados del Siglo de las Luces sobre la indagación racional de la naturaleza, cuyo estudio del paisaje tenía propósitos exclusivamente científicos e informativos, basados en la descripción fiel y objetiva de la realidad, lo que también se reflejaba en los dibujos botánicos y taxonómicos de la época.

Sin embargo en el siglo XIX, con el cambio de paradigma, el paisaje comenzará a contemplarse y a representarse, ya no a través de la medición objetiva de la naturaleza sino del sentimiento, siendo éste la vía de acceso a la verdad a través de «lo sublime»: “El viajero del siglo XIX, el romántico, dará importancia a la impresión global, a la sensación, al sentimentalismo; recreando un mundo –un paisaje– ideal, fantástico, en el que poco importaba acercarse a la realidad objetiva” (Soto: web).

Se trata, entre otras cosas, de uno de los propósitos del viaje por excelencia: el de la búsqueda de la belleza, entendida no sólo como la salida al encuentro de paisajes hermosos y magníficos (lo que pueden hacer hoy los turistas contemporáneos en lugares paradisíacos, en la naturaleza o en la playa), sino de la belleza platónica, la peregrinación iniciática hacia la Idea, el conocimiento preciso de las cosas: “el viajero romántico se hunde, se funde, en el medio vital que recorre.

---

<sup>505</sup> Se trata tanto de una falsificación de la realidad como de la constatación de ciertos estándares artísticos de la época, que se ven reflejados en este tipo de ilustraciones. Dice Percy Adams que precisamente las ilustraciones de los libros de viaje reflejan el gusto de la época, que a comienzos del siglo XVIII tenía precisamente que ver con lo helenístico, al igual que los franceses que viajaron entonces a Egipto, quienes en sus ilustraciones reproducían las estatuas y las columnas egipcias en forma de loto al modo del estilo neo helenístico de la era de Luis XIV (1980: 200). El viaje y las representaciones artísticas de culturas lejanas marca el arte de la época, igual que siglos más tarde pasará con Picasso, cuando conoce las esculturas africanas en una exposición en París que luego marcarán su obra o del mismo modo que Gauguin influirá en la transformación del arte de su tiempo y en el desarrollo del fauvismo y el expresionismo alemán con sus estilo y sus colores, que había desarrollado a lo largo de sus viajes a las Antillas, Tahití y Polinesia, entre otros destinos.



De ahí la importancia que se le da no sólo a la percepción visual, sino a la percepción interior, considerada como la victoria de la expresión y el sentimiento sobre las normas y las leyes" (Soto, *ibídem*).

Esa indagación de la naturaleza se hará también a través del arte y el dibujo. Es la época de la pintura de Caspar David Friedrich, de Gérôme, Delacroix, de Asher Durand, Turner y la de escritores y viajeros que peregrinaban a Italia y también a Grecia (aunque menos, por su conflicto de la época con el Imperio Otomano) para formarse los cánones estéticos del pasado, del Renacimiento y de la belleza clásica. Así, mientras en el siglo XVIII los viajeros hallaban allí los testimonios artísticos y arqueológicos que se miraban bajo el prisma racionalista, en el XIX esas ruinas serán el símbolo del triunfo de la naturaleza y de la nostalgia del pasado. Los artistas experimentaron, como dice Soto Roland, la sensación del paraíso preindustrial perdido, y "la naturaleza, hasta entonces concebida como una máquina armónica y racional, se convertía en un océano de inquietudes e incompreensión" (*ibídem*). Es la transición de las leyes universales a los sentimientos, del paisaje real, medido, cuantificado, al paisaje sublime, de la exaltación del sentimiento. La naturaleza se impone.

Por eso serán escritores y viajeros como Humboldt y Goethe, ambos amigos y corresponsales, quienes con sus ideas sobre la estética del paisaje y la importancia de la representación pictórica de la naturaleza marcarán la que será luego la importancia de la imagen y el dibujo como una forma de comprensión del mundo y de acceso al conocimiento. En carta a Goethe, Humboldt escribe en 1810:

A la naturaleza hay que sentirla; quien sólo ve y abstrae puede pasar una vida analizando plantas y animales, creyendo describir una naturaleza que, sin embargo, le será eternamente ajena (cit. en González, 2000).

El sentimiento, pues, abre las puertas al conocimiento, y ese conocimiento se plasma, también, en la representación gráfica. "Hablamos demasiado", dice Goethe, "deberíamos hablar menos y dibujar más" (2008: 32). Y Humboldt, al querer reproducir en pinturas la intensidad de la experiencia, tendrá una influencia decisiva en los viajeros que le suceden, con aquello del "sentir para conocer" que los pre-románticos de fines del siglo XVIII y los románticos del siglo XIX harían su lema (Soto Roland, *Ibídem*).



Gracias a la acción de la naturaleza exterior que lo rodea, sobre la naturaleza corpórea sensible del hombre, se desarrolla la naturaleza interior del hombre, la cual, a su vez, logra captar lo interior de la naturaleza exterior que lo rodea (Humboldt, cit. en González: *ibídem*).

Hay que recordar, como explica la pintora Beatriz González, que ésta también fue la época en la que la industria editorial en Europa estaba en su apogeo, también por la invención de la xilografía de pie, técnica idónea para la impresión de ilustraciones en libros. Esto generó una amplia competencia entre editoriales y periódicos, que ahora se hacían más atractivos con las ilustraciones, y en ellos se publicaban, junto a colaboraciones de especialistas, artículos de interés general, pero principalmente descripciones de viajes (2000, *ibídem*). Y en ello tuvo amplia influencia el prestigio de Humboldt, tanto en Europa como en América. Muchos artistas emprendían sus viajes porque habían leído de las obras del alemán, y algunos pintores viajaron por recomendación suya y recibieron instrucciones concretas en materia artística y en cuanto a los sitios, la composición y factura de las pinturas de la naturaleza. Incluso en *Cosmos*, una de sus obras de madurez, el naturalista dedica un capítulo a la "influencia de la pintura de paisajes en el estudio de la naturaleza" (González, *ibídem*). A partir de entonces, por ello, proliferó el relato de las excursiones científicas, ahora ilustradas:

El arte y la ciencia se hermanaban en las publicaciones. El periodismo descubrió el valor comercial de las memorias de los viajeros. Las crónicas de viajes debían ir ilustradas. Algunas veces los viajeros tomaban apuntes, otras contrataban un pintor local o compraban los dibujos a otros viajeros (González, *ibídem*).

Humboldt combinó la verdad científica con la sensibilidad y el espíritu. Esa idea suya de "viajar conservando siempre una visión rigurosa y a la vez exaltada del mundo" (cit. en Pérez López 2009: 145) fue la que terminó por imponerse en el siglo XIX. Y Goethe fue uno de los escritores viajeros que la siguieron. Porque el autor de *Fausto* y de *Las desventuras del joven Werther* tenía, como el naturalista, una mentalidad científica pero al mismo tiempo era un observador y un pintor de la naturaleza. En 1786, durante su *Viaje a Italia*, dibuja permanentemente, en Venecia, en Roma; la erupción del Vesubio, una villa junto a Tívoli, la plaza del Capitolio, las montañas de Albano (Goethe, 2009). "Mi ojo se educa increíblemente y mi mano no debe quedarse atrás del todo" (2008: 25), escribe en su *Viaje a Italia*. Dibujar, escribió a Humboldt, saca en mí "lo más real" (*ibídem*: 32). Y como explica José Miguel Hernández, director del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en Goethe sus pinturas



tratan “del valor de la observación visual como medio privilegiado del conocimiento. El dibujo testimonia de modo muy significativo las inquietudes de su autor como científico y filósofo de la naturaleza” (2008: 12).

En Goethe no se trata tanto de ilustrar el viaje como de aprender a mirar, y no son pocas las citas que evidencian su pensamiento al respecto: “Mi verdadero empeño era por medio de la imitación de los objetos de la naturaleza y del arte fortalecer en lo posible mano y ojos”; “La naturaleza es el único libro en el que todas las páginas ofrecen mucho contenido” (2008: 15); “Por encima de cualquier otro fue el ojo el órgano con el que comprendí el mundo” (ibídem), dice en *Poesía y verdad*. La obra pictórica de Goethe equivale a unos dos mil quinientos dibujos.

Es por eso que la ilustración no ha de verse sólo como recurso paralelo y complementario del relato de viaje. Como en Goethe, el dibujo puede ser una forma de escritura en sí misma, independiente del texto que acompaña. Es escribir gráficamente. Es el caso del pintor francés Eugène Delacroix, quien además de pintor fue viajero a Oriente, donde escribió cartas y un diario en el que mezcló pintura y literatura. Escribía y dibujaba. Sus apuntes podían ser escritos o gráficos. Así: “lo que no dice su pintura lo dice su escritura, y viceversa” (Soriano, 2009: 323). Ese fue también el caso del escritor y piloto francés Saint-Exupéry, cuyos dibujos deben ser considerados como una forma de escritura en cierto modo autosuficiente, como explica Pedro Sorela. Y no sólo en el caso de las famosas ilustraciones del *Petit Prince* sino también las que acompañan su correspondencia, que a menudo incluía dibujos que “podrían perfectamente componer un volumen de historieta”, y cuya función no era sólo ilustrar sino expresar su modo poético de estar en el mundo y su cosmovisión:

Como la obra de Picasso (y la de Shakespeare y la de Leonardo) la inmensa mayor parte de los dibujos de Saint-Exupéry se refieren al ser humano, lo que equivale a una declaración de principios: el hombre como medida del universo (Sorela: 2006b, 426-427).

Es posible que para Saint-Exupéry el dibujo tuviese incluso ciertos poderes. En una ocasión, en la costa africana, y con su avión a punto de fallar, en lugar de llevar a cabo maniobras que sacaran al avión de sus problemas, el piloto se puso a dibujar caricaturas. También, con un radionavegante con quien compartió ciertos pilotajes, acostumbraba intercambiar dibujos “que no sólo resultaban risueños jeroglíficos sino que informaban a la vez de las condiciones del vuelo”. Estos dibujos, como si



fueran ilustraciones de un libro de viajes –en cierto modo lo eran–, revelan, además de esa visión que ya mencionamos, también aspectos de la aviación de la época y de su propio pensamiento poético. Es, como hemos dicho, una forma más de escritura, no tanto complementaria como autónoma en sí misma (Sorela, *ibídem*).

Heredero de toda esta tradición de viaje y dibujo es el propio Pedro Sorela, escritor y viajero. No son pocos los dibujos que ilustran sus cuentos de viaje y sus novelas, que en muchos casos, más que dibujos, son caligrafías. Saint-Exupéry dijo que “no hay que aprender a escribir sino a ver” –en la misma línea de Goethe, de comprender el mundo a través de la mirada–, y para Sorela esa es una máxima: “yo dibujo para ver mejor, y efectivamente es una escuela de la mirada, y de la mirada depende la escritura” (2012b: web).

En su cuento *Motín de blancos sobre el río Li*, el escritor se encuentra frente a las montañas de Güillín, y durante un trayecto en barco no hace otra cosa que pintarlas: “dibujarlas más bien. Transcribirlas. Tenía la sensación de estar escribiendo, de tomar un dictado” (2003: 25). Y recientemente, tras un viaje a Marruecos, el viajero publica en su blog una serie de dibujos en las que las olas del mar y las nubes parecen, efectivamente, frases, alfabetos. La serie se titula, precisamente, *Caligrafías*. A Sorela la práctica del dibujo como grafía del viaje le viene desde los años ochenta, cuando un otoño en Budapest se sintió incapaz de seguir tomando fotografías «al uso», y de seguir escribiendo sobre los destinos que visitaba de forma realista:

Tomar notas de lo que había visto ya no me satisfacía ni aunque reflexionase sobre ello ¿Cuántas ideas del viajero son originales?. Quería otra cosa [...] A partir de entonces en mis viajes fui tomando cada vez menos fotos –nunca tomé muchas, de todas formas, y casi nunca de monumentos–, y dibujando más. [...] En un primer experimento, escribí una historia inventada... pero sobre los escenarios que iba recorriendo día a día: una suerte de ejercicio de estilo. Ahí escribí –y dibujé– otro cuento con el mismo procedimiento, *Ladrón de árboles*, y a partir de entonces no usé en los viajes otra pluma que no fuera esa. No textos que fotografían la realidad sino cuentos que la recrean... para comprenderla y contarla mejor. La intuición de que no existe tal cosa como un paisaje objetivo, o más bien que su relato carece de interés, como una postal, y sólo una interpretación puede aportar una versión fiable (Sorela, 2011b: web).

Este planteamiento conecta con esa idea romántica de la subjetividad como forma de aprehensión y comunicación de la realidad, y también con esa máxima del Viaje con mayúscula en el que no se trata de «reconocer», sino de «ver»:



En su muy citado libro sobre la India, Naipaul dice nada más llegar: 'como estaba previsto...', y pasa a describir la aparición de unos niños desarrapados y mugrientos, paisaje frecuente en el Tercer Mundo. Bien, a mi juicio eso es lo contrario de un verdadero viajero, para quien no hay nada previsto -y menos en la India-, y si lo hay es justo aquello en lo que no se fija. Su escritura es, por consiguiente y casi por definición, lo que no está previsto. Eso es lo que hace un Bernal Díaz del Castillo en su crónica de la conquista de México [...] La gimnasia de la escritura, quiero decir, de la mirada, es el viaje. Lo que viene a continuación es la inevitable consecuencia. Y a qué género pertenece no deja de ser más que una discusión retórica. Tal vez industrial. Lo que importa es la mirada del viajero. Del escritor (Sorela, 2009: web).

En sánscrito, *vidya* significa sabiduría y conocimiento, que en griego es equivalente a *idé*. En inglés tiene relación con *wise* y *wisdom*, sabiduría, en alemán *wissen*, saber, que a su vez tienen su raíz en el latín *video*, que para los romanos significaba ver. También, palabras como *mirabilia*, *miracula* y *spectacula* tienen que ver con la mirada, y con el proceso especulativo que implica (Fagiolo y Madonna, 2011: 87). "Ver es pensar", dijo Octavio Paz, "ahí se reconcilian las dos facultades más altas del hombre: la vista y el entendimiento" (2001: 148). Así, la lucha del pintor es más con la mirada que con el pincel (González, 2011: 95).

Como Goethe, Saint-Exupéry y Sorela, son muchos los viajeros que han dibujado o ilustrado sus textos. Cendrars ilustra con bosquejos algunos de sus poemas de viaje; Lévi-Strauss reproduce objetos, utensilios y pinturas de los indígenas del Mato Grosso -los viajeros naturalistas y etnólogos han recurrido siempre al dibujo como herramienta-; los viajeros del XVIII dibujarán la fauna y flora de las islas y regiones recién descubiertas -Dampier en Australia, Leguat en Rodríguez-; Karen Blixen se permite dibujar un pájaro al modo infantil en sus *Memorias de África* -pero era una estupenda pintora y retratista-; Flaubert dibuja en su cuaderno de notas en Oriente; Kipling ilustró sus *Just so stories* con sus propios dibujos a pluma; Stevenson levantó de su puño el mapa de *La Isla del Tesoro*; Arthur Conan Doyle dibujaba cuando todavía era apenas un estudiante de medicina de 20 años y viajaba en un ballenero por el Ártico<sup>506</sup>; Washington Irving, antes que escritor, anhelaba ser pintor (como Goethe y como Rafael Alberti, otro viajero-exiliado que en *Roma, peligro para caminantes* ilustra su poesía); Rimbaud dibujaba detrás de los mapas de las ciudades y también aprendió la técnica cartográfica;

<sup>506</sup> La edición de su diario a bordo ilustrado es reciente y se publica bajo el título *Dangerous Work: Diary of an Arctic Adventure*. Cf. FALLON, Claire (2012): [http://www.huffingtonpost.com/2012/09/05/sherlock-the-prequel\\_n\\_1859885.html?utm\\_hp\\_ref=books](http://www.huffingtonpost.com/2012/09/05/sherlock-the-prequel_n_1859885.html?utm_hp_ref=books).



Mérimée, cuando viajó como inspector de monumentos históricos, llevaba cuadernos en los que levantaba croquis de los países que visitaba; los dibujos de Pierre Loti en el África Negra, Oriente Medio y Asia son ampliamente conocidos, además de los que hiciera de joven en la isla de Pascua, de gran valor etnográfico; e incluso Sterne incluye una ilustración de un pájaro que menciona en un par de capítulos de su *Viaje sentimental*. Conocidos son también los dibujos o pinturas de Víctor Hugo, Gogol –que ilustró *Las almas muertas*–, H.G Wells, Tolstoi, Huxley, Valery, Proust, Herman Hesse, Carlo Levi, Henry Miller, Jack Kerouac, Lorca, Zelda Fitzgerald, Apollinaire, Lewis Carroll, Mark Twain, Dostoievski, Baudelaire, García Lorca, Unamuno, Stendhal, William Faulkner –que se hubiese podido ganar la vida como dibujante–, o Jean Cocteau<sup>507</sup>.

Los dibujos e ilustraciones de cada uno de estos escritores responden, evidentemente, a casos particulares y no es el caso aquí generalizar. El escritor es un creador, un artista, y “el alma del artista es un elemento complejo en el que se funden las dotes del poeta, el pintor y el músico en proporciones infinitamente variables” (Schweitzer cit. en VV.AA, 1957: 3). Sin embargo, cuando se trata de sus libros de viaje, podemos decir que la ilustración cumple con un objetivo informativo, no tanto del paisaje objetivo –que también– sino de su determinada visión del mundo, o la de su época (igual que veíamos en el caso de los mapas con bestiarios o las gráficas de Google), además de los fines estéticos que no es preciso analizar aquí. La función del dibujo es explicar, y en la labor del viajero como traductor e informador, también ejerce una tarea de descripción –no por nada la segunda acepción de la palabra dibujar es describir–. El botánico Paul Gubfeldt escribía en 1888:

El paisaje hecho por un artista puede ser más informativo y útil que una fotografía, dado que la cámara lo muestra todo, mientras que el artista con experiencia científica está en condiciones de dejar de lado lo irrelevante y subrayar lo realmente importante (cit. en Soto: ibídem).

---

<sup>507</sup> Al respecto, FRIEDMAN, Donald (2008): *Y además saben pintar. Escritores creadores de palabras creadores de imágenes*. Ediciones Maeva y VV. AA (1957): *Pinturas y dibujos desconocidos de escritores famosos*. Revista El Correo no 8. París, UNESCO.



### 3.3.8.3 La fotografía

A pesar de que el dibujo puede resultar más informativo y útil a la hora de ilustrar un texto de viaje, hay que reconocer que la forma de ilustración más extendida es la fotografía. La imagen y la foto, "más que instrumentos, son escrituras mismas de la tierra y sus hombres" (Lucena Giraldo y Pimentel, 2006: 26), y ésta, al igual que los dibujos y los mapas, cumple con una tarea de informar, a mismo tiempo que es un discurso verosímil que apoya lo narrado:

El material ilustrativo (fotografías, gráficos, dibujos) se constituye cada vez más como el punto de anclaje para la atención del lector. Las fotografías adquieren un valor significativo en la construcción de lo verosímil: lo que no alcanzan a describir las palabras lo muestran las imágenes, y agregan la fuerza del testimonio, el «haber estado allí» (Martini, 2004: 109).

La imagen, como las ilustraciones y las infografías, complementa la información que el viajero provee, contextualiza y pone al lector en contacto con el escenario del viaje, quien, a través de la imagen y la descripción, se vuelve también observador. La foto es, por lo general, una demostración de la verdad. Como explica Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la fotografía es más que una prueba: no sólo muestra que algo ha sido, sino también y ante todo demuestra que ha sido (1989: 22). Esto sucede porque en la fotografía, dice el francés, "una pipa siempre es una pipa". La fotografía lleva siempre el referente consigo, y su componente principal tiene que ver con lo que el receptor percibe en ella, lo que le es familiar en función de su saber, su cultura. Es lo que Barthes denomina el *studium*, que funciona como testimonio o como Historia (ibíd: 57-58).

"Siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria", dice Fontcuberta (1997: 58). Por eso, que las imágenes que acompañan un texto de viaje no sean actuales no minimiza su condición informativa. Por el contrario, al ser depositarias de memoria, archivos del pasado, esa función se potencia. Por eso Barthes dice que la fotografía cobra verdadero sentido cuando aquello que se ha fotografiado ya no existe: "la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo" (Barthes, 1989: 22). Y el viajero, que es consciente de la importancia de lo que ve, pero también de su condición efímera –todo viajero siente una especie de urgencia por lo que puede desaparecer–, lo fotografía y lo acompaña



de su texto precisamente para preservarlo: esas sociedades que desaparecen, ciudades que cambian a toda velocidad, animales que se extinguen, conflictos vivos que luego pasarán al olvido.

La foto, al mismo tiempo que retrata lo observado, certifica que el viajero realmente ha visitado el lugar que describe, que ha estado allí y que aquella realidad que narra es verdadera: "la videncia del fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí [...] La foto no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; dice tan solo o bien que el fotógrafo se encontraba allí" (Barthes, 1989: 86).

En el relato de viaje, esa escritura en la que "se establece un pacto de lectura factual", dice Genoviève Champeau, la foto viene a legitimar el mensaje verbal, en una especie de función de subordinación. La foto crea una fusión entre la percepción y lo percibido, y permite la identificación del lector con el fotógrafo, puesto que lo ubica en el mundo que representa e incluso se apoya en los estereotipos del imaginario colectivo para cumplir con su función de persuasión y argumentación (Champeau, 2011: 302-304).

Esa prueba de verdad y a la vez de información hace que la imagen sea un recurso por excelencia en el periodismo, y por eso su carga documental es indiscutible. Sin embargo, la relación de la fotografía con el viaje es amplia, de muy diverso tipo, y por eso hay que diferenciar entre la *fotografía de viajes* y la *fotografía periodística de viajes*, donde la primera puede ser cualquiera tomada en el transcurso de un viaje (incluso por un turista), y la segunda tiene el propósito de ser informativa, y por lo general es publicada en un medio de comunicación (Belenguer, op.cit: 166). El viajero, casi por lo general, emplea la segunda.

El fotógrafo de viajes, igual que el viajero, ejerce varias profesiones, en una amplia variedad temática: "es, a la vez, paisajista y naturalista, retratista, fotoperiodista, reportero de sociedad, de temas etnográficos y, si apuramos, hasta de deportes" (ibíd: 171). En consecuencia, también la variedad de lo representado es muy extensa: pueden ser paisajes o retratos, etnias o monumentos, medios de transporte, construcciones, escenas autóctonas, nocturnas, flora y fauna, eventos, la realidad social, urbana, o etnográfica (ibíd: 168-169).

Pero cada una de esas imágenes de viaje es básicamente documental e ilustrativa: "aporta detalles y pruebas de lo que dice el texto y transmite información por sí misma actuando como complemento de la información" (ibíd:



173). También pueden ser simplemente complementarias del texto como ilustración, “que solo exhiben como si fueran una postal, sin que por sí mismas transmitan más información que la aportada por el texto” (ibídem) –por ejemplo las fotos de Javier Reverte en El Congo que aparecen en su libro *Vagabundo en África* (2004), donde el autor aparece en retratos casi turísticos en el escenario africano-. Asimismo, dice Belenguer, la imagen puede ser costumbrista, mostrar una actividad humana, y entre ellas se ubican las fotos de etnografía y sociedad, que presentan hábitos, costumbres, fiestas y otros aspectos de interés. Todas esas fotografías, como antes decíamos de los dibujos, actúan como paratextos del relato de viaje, o incluso, a veces, como texto principal de las narraciones:

La excepcionalidad de una fotografía de viajes viene determinada por la distancia, por el espacio, por la forma de ser distinta a la del lector, en definitiva, por la alteridad. Al ser un documento de otra cotidianidad distinta a la del receptor lo convierte en excepcionalidad y por lo tanto, allí radica su interés y su «gancho» periodístico (Belenguer, ibíd: 178).

El escritor de viaje puede apoyarse en ellas para un detalle, para solventar, cuando no le son suficientes las palabras, esa impotencia comunicativa a la que varias veces nos hemos referido. Pero en el relato de viaje el texto se privilegia sobre la imagen<sup>508</sup>, salvo en casos excepcionales como el *Atlas* de Borges, en el que el escritor, ya ciego, compila un álbum fotográfico de sus viajes con María Kodama, su mujer, y que, como él mismo explica, “no consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras” (Borges, 1984). También llamativa en este sentido es la obra de Sebald, autor viajero que incluye imágenes en sus relatos, que pueden ser fotografías, recortes de prensa, cartas, mapas, billetes de tren, facturas. Cada una de esas imágenes cuenta su propia historia dentro de la narración –establecen un segundo nivel de discurso– y, como explica Irene López, son elementos simbólicos, alegóricos o complementarios que tienen valor connotativo dentro del relato, que trascienden la mera representación visual para

---

<sup>508</sup> Un ejemplo es el libro del escritor turco Orhan Pamuk, *Estambul, ciudad y recuerdos* (Mondadori, 2010). El texto es un viaje autobiográfico y literario por su ciudad natal, que está acompañado de fotografías de monumentos y calles, retratos familiares, postales, algunos documentos y fotos del archivo de la ciudad. Dice el autor que son un recurso que le permitió revivir el pasado, imágenes que reproduce porque despertaban en él “el entusiasmo de ver y la embriaguez de recordar” (Pamuk, 2010: 424). Son imágenes que funcionan como ilustración, como complemento, como recurso informativo y de verosimilitud. Pero el texto, aquí, sigue siendo lo más importante. Otro ejemplo en ese mismo sentido es *Hotel nómada*, de Cees Nooteboom, ilustrado con fotografías de su compañero de viaje y fotógrafo Eddy Posthuma de Boer (Siruela, 2002).



ofrecer múltiples posibilidades de interpretación. De nuevo, vemos como esa grafía es complementaria, informativa –tienen, en algunos casos, función de archivo histórico–, y hacen parte de los esfuerzos de verosimilitud del autor, y en el caso concreto de Sebald, participan en la dicotomía ficción–realidad de su narrativa (López: 2010: 74–77) Aquí, como en los dibujos de Saint-Exúpery de los que hablábamos antes, las imágenes son también escritura. Y cuando eso sucede, como explica Genovève Champeau,

La imagen, con su valor icónico, fotográfico o pictórico, trasciende el documento y convierte la imagen en parte de la experiencia artística, va más allá de la documentación y la redundancia para participar en la reflexión sobre lo representado, conquistando una especie de autonomía, para convertirse en experiencia estética (2001: 302 y 310).

De cualquier modo, la fotografía de viaje ha sido menos empleada por los escritores viajeros que por los etnógrafos, arqueólogos, científicos, por turistas y periodistas. Especialmente por los etnógrafos, para quienes la fotografía se ha convertido en metodología de la ciencia, y se utiliza para registrar el trabajo de campo, al punto que incluso existe ya una rama que se conoce como antropología visual (Belenguer, *ibíd*: 175).

Las fotos que registran la alteridad pueden tener, efectivamente, dos formas: por un lado la foto etnográfica propiamente dicha –que se emparenta con los dibujos de los viajeros ilustrados y de exploradores como Livingstone–, y por otro lado la fotografía exótica, que busca seducir al público con el color local y el exotismo. Las primeras, dice Gutiérrez Estévez, son representaciones autosuficientes de la alteridad, mientras que las exóticas son para el gran público, y funcionan como pistas, indicio, como ilustración (cit. en Belenguer: *ibídem*).

En el campo de la fotografía de viaje, están también las fotografías periodísticas que acompañan las publicaciones del mal llamado periodismo de viajes que abundan en la actualidad, y son las que aparecen en la prensa generalista o en revistas como *National Geographic*, *Viajar*, *Geo* o las guías turísticas como *Lonely Planet* o la *Guide Routard*. Estas fotografías cumplen con una función ilustrativa clara, incluso estética, pero también documental e informativa. Dan testimonio –por lo general embellecido, usando el carácter exótico como gancho para el lector– de la vida cotidiana de los lugares, sus hábitos, costumbres, fiestas y otras manifestaciones sociales, artísticas, arqueológicas o incluso de algún conflicto local.



Asimismo, ocupando un sitio importante en la fotografía de viajes, están los millones de fotos de los turistas. Marc Augé explica que, en ese sentido, "todos somos hijos de este siglo: todos tenemos necesidad de la imagen para creer en la realidad y necesidad de acumular testimonios para estar seguros de que hemos vivido" (2001: 66). Mariano Belenguer asegura que incluso los turistas, al tomar fotos de espacios urbanos o de otras manifestaciones culturales, trascienden la intención de demostrar lo bien que se lo han pasado, para también informar gráficamente de cómo es la zona o el país visitado (op.cit: 163). Pero esto no es exactamente así: un turista con sus fotografías lo que hace es básicamente reconocer aquello que se supone que está en el lugar que visita: la torre Eiffel, las pirámides de Egipto, las etnias de las montañas en Vietnam, la playa paradisíaca a la que ha ido de vacaciones. Es la demostración de que «ha estado allí», pero es la imagen misma de alguien que no ve sino que comprueba lo que supuestamente tiene que encontrar. Es lo que Augé llama, con ironía, "el placer de la verificación, la alegría del reconocimiento" (1998: 25). Es un ejercicio de ceguera. Y las fotos son simplemente una postal, que no son tanto información como reiteración, ruido.

Durante el siglo XIX, con la novedad que supuso la técnica fotográfica, los viajeros utilizaron y suscribieron la foto como parte de sus viajes. El *Viaje a Oriente* de Flaubert con Maxime Du Camp fue el primer libro de viajes ilustrado con fotografías –aunque se supone que éste odiaba el invento: "nunca es lo que se ha visto", decía– (Bermúdez, 2010: 7), y Théophile Gautier fue considerado, en el siglo XIX, como el escritor fotográfico por excelencia, dentro de la tradición de la literatura descriptiva de la época. Se definió a sí mismo y su escritura, en su *Viaje a España*, como un daguerrotipo literario, y todavía el suyo era el tiempo en el que se creía en la imparcialidad de la fotografía, en su valor absoluto como verdad:

"El mérito de la foto", decía, "es su veracidad absoluta [...] Ella no sabe mentir [...] Transporta sin intermediarios el retrato de lo que copia. Se tiene el dibujo directo, el tacto real [...] No hay interpretación, ni fraude agradable o desagradable: es la cosa misma" (Gautier cit. en Stiegler, 1999: 91).

Precisamente a partir del desarrollo de la cámara oscura y el daguerrotipo, la fotografía asumió el poder de legitimar con su verdad técnica aquello que el viajero narraba, pero como indica la periodista Pilar Rubio, ese fue precisamente un momento revolucionario, que abrió la posibilidad de anular la servidumbre documental, histórica, del relato de viaje. Es decir, debido a esta situación en la que



el *cómo* empezaba a desplazar al *qué*, la crónica y el relato de viajes, que a lo largo de los siglos no habían podido escapar a su función documental y probatoria de otras realidades, se vieron liberadas de esa pesada carga y pudieron aparecer nuevos recursos estéticos y expresivos para atraer la atención o la sorpresa del lector (Rubio, 2006: 247).

Pero de ese pensamiento hasta hoy se ha evolucionado mucho. Y hoy ya estamos lejos de lo que Berger llama "el periodo de los grandes maestros testimoniales, de Paul Strand y Walker Evans" (2001: 55). Hoy sabemos que la fotografía no es, ni mucho menos, la realidad, y que es más bien un simulacro de ella. Como dice Berger, la fotografía ha llegado a ser el modo más natural de remitirse a las apariencias (ibíd: 54). También lo explica Fontcuberta:

Las apariencias han sustituido a la realidad y en la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, sigue ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. La fotografía se convierte así en una ética de la visión. Pero aquella es una ingenuidad en la que se fundamentan coartadas históricas para puras creencias y convenciones culturales, que sugerirían que la sociedad no se seculariza: simplemente, transforma (en fe y creencias) su necesidad de verdades (Fontcuberta, 2010: 6).

Hoy está claro que la fotografía, como cualquier gráfica de viaje, depende de la actitud del fotógrafo y de sus intenciones, que es "una forma de mediación intelectual y sensible con el mundo" (Fontcuberta: ibíd: 5). Además es un lenguaje, y por tanto subjetiva: depende de una postura y de una mirada que hace de mediadora entre la realidad y su representación. Es un ángulo, es "una unidad sintáctica, semántica y pragmática" (Vilches, cit. en Belenguer, ibídem). Podríamos decir que la imagen es la representación moderna de la «sombra de la realidad» a la que aludía Platón en la *Caverna*. La cámara no copia la realidad, la interpreta, porque como dijo Gombrich, el ojo inocente no puede ver nada, básicamente porque no existe tal cosa como el ojo imparcial, en la misma medida en que el artista tampoco parte de su impresión visual, sino de un concepto previo (Gombrich, 1998: 63).

John Berger también ha explicado el problema de las imágenes. Para el pintor y escritor inglés, también viajero, toda imagen encarna un modo de ver. En fotografía, es el encuadre del fotógrafo, uno entre mil posibles, una de esas formas de la subjetividad visual: "Solamente vemos aquello que miramos", dice, "y nunca



miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" (2000: 14). Y así como la reproducción de una obra de arte, que en apariencia la acerca al espectador, también puede falsearla, descarnarla y desarticular la unidad de significado que cada obra representa, alterando el tamaño, modificando el color, aislando unas figuras de otras en la escena (Berger, *ibíd*: 8). Así también la foto de viaje necesariamente sólo puede representar una visión, un fragmento; un todo troceado, y además tamizado por la experiencia y la subjetividad de quien fotografía ese escenario o paisaje. La realidad que presenta, ya lo hemos dicho, nunca es completa. Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, lo explica de este modo:

Mediante las fotografías el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad [...] una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en el que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria (Cit. en Berger, 2001: 55-56).

Por eso la realidad «virtual» puede llegar a ser tan verdadera como falsa, pues por un lado, lo virtual-falso se ha convertido en una categoría de ficción, pero paradójicamente también se presenta como una prueba documental de la realidad (Rubio, *op.cit*: 247). En ello consiste el paradigma de la fotografía de viajes, o cualquier fotografía: por un lado, la imagen genera una sensación de exactitud, de verdad y objetividad, pero al mismo tiempo es un producto que depende necesariamente de las intenciones del fotógrafo, de su forma de mirar, del contexto que le rodea y que le condiciona para elegir aquello que fotografía, y también cómo lo hace. Como dice Barthes, la foto retrata lo notable, pero al mismo tiempo hace notable lo que fotografía (1989: 68). Incluso las fotos llegan a tener valor de agenda, de énfasis: las notas acompañadas de material fotográfico jerarquizan el tema como relevante (Martini, 2004: 109). Por eso el factor de selección convierte en trascendental la subjetividad del viajero detrás de la imagen. Y más en el viaje, cuando lo que importa es lo que sucede en el recorrido, como explica Pedro Sorela, es precisamente lo que ocurre detrás de los ojos, no delante (2003: 201). Y esta es una experiencia en cierto modo invisible, o por lo menos imposible de atrapar en la fotografía.



Fernando Rodríguez Mediano, en un ensayo sobre viajeros españoles en Marruecos, se refiere al viaje de la periodista catalana Aurora Bertrana a ese país en 1935, un libro, más que de viajes, de impresiones viajeras (Llorca, 2006: 336). Rodríguez alude a sus fotografías, que según él no son informativas sino que lo que hacen es validar los tópicos occidentales con los que la viajera se adentra en ese territorio, y de los que está poblado todo el libro:

Su Kodak era inútil, o mejor dicho, innecesaria, a juzgar por las fotografías incluidas en el libro, más cerca de la vulgaridad de unas tarjetas postales monumentales o costumbristas que de un reportaje sobre el alma musulmana. La cámara es necesaria, sin embargo, como un recurso retórico que determina la objetividad de la mirada, y, por ello, la existencia real del objeto observado. Así, el texto de Bertrana se transforma, pasaje tras pasaje y capítulo tras capítulo, en una sucesión de instantáneas reporteriles, beneficiadas del crédito testimonial de la imagen fotográfica [...] Cada una de estas figuras determina no sólo la forma de percepción del objeto observado, sino también la manera en que el observador se muestra ante éste, como la periodista Aurora Bertrana gustaba mostrar su perturbadora femineidad occidental ante frágiles y recatadas mujeres musulmanas (Rodríguez Mediano, 2006: 192).

Esto es un ejemplo para decir que la fotografía funciona como un recurso informativo y de verosimilitud, pero al mismo tiempo, como los demás elementos retóricos que hemos mencionado hasta aquí, es susceptible de manipulación, y de ser vehículo de la validación de una media verdad, una mentira o un prejuicio. La foto, como verdad parcial, puede caer también en el embellecimiento, mostrar sólo el lado positivo de un desplazamiento. Porque ¿quién fotografía los momentos de malestar que incluye todo viaje? Los accidentes, las esperas, la incomodidad y el cansancio rara vez tienen cabida en los registros fotográficos de los viajeros.

Por todo ello dice Barthes que la fotografía es peligrosa, en tanto que sus funciones –informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas...– son coartadas para el fotógrafo (Barthes, 1989: 60-61). Y ese peligro de la fotografía no lo encierra sólo su capacidad de validar una realidad manipulada o de contribuir a la instalación de ciertos estereotipos, sino también en la medida en que la sociedad comienza a pensar que es posible comprender exclusivamente a través de las imágenes –como lo hace hoy la prensa o ciertos ejercicios de reporterismo gráfico–, sin necesidad de profundizar en lo verdaderamente importante, lo cual crea una falsa idea de conocimiento. El error está en creer que las fotografías pueden reemplazar la memoria escrita, la explicación, porque como indica Berger, una foto, por sí misma, no es narrativa: “sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos



comprender. Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías sólo conservan apariencias instantáneas" (2001: 57). El mismo sentido se expresa Schaeffer cuando habla de la precariedad de la imagen:

La imagen no quiere decir nada y no dice nada, muestra [...] En la mayoría de los casos la imagen se limita a mostrar, y no hace nada más que sea observable [...] Una imagen conmueve, encanta o entristece, pero esa emoción fugaz, esa tristeza y de encantamiento frívolo, sutil y precario nace de un encuentro breve y fortuito. Una imagen donde hay que ver, pero nada –o poco– que decir (Schaeffer, 1990: 154-156).

Es el caso de los turistas que entran hoy a internet a buscar imágenes del sitio que van a visitar o cuando hacen miles de fotos in situ del mismo, creyendo que esa es una manera de aprehender la realidad. También es el caso de la fotografía de guerra, que en la búsqueda de imágenes de alto impacto visual a veces se olvida de que lo que importa es la crónica, la explicación del conflicto que acompaña a esa fotografía. Y ese es el camino equivocado:

El camino de la búsqueda de imágenes espectaculares, de la ilusión de que es posible escudarse en la imagen para sustituir con ella el intento de penetrar más profundamente en la comprensión de la realidad, de que es posible explicarla tan sólo a través de lo que la imagen tiene a bien mostrar en los momentos de las convulsiones espasmódicas del mundo, cuando lo sacuden disparos y explosiones, cuando se llena de fuego y humo, de polvo y olor a chamusquina... ¿No sería posible salirse de este estereotipo, de esta sucesión de imágenes, para intentar llegar más allá? (Kapuscinski, 2006: 255).

El polaco sí que lo hizo. Buscó en el trasfondo y los resortes de los conflictos de los que fue testigo: "intentando averiguar lo que escondía y qué significaba, para lo cual me puse a hablar con la gente, a observar sus rostros y comportamientos, a escrutar el lugar y, también, a leer; y todo con el fin –en una palabra– de intentar comprender algo" (ibídem). Esa verdadera comprensión llega con el viaje, una verdad que han ido ocultando las fotografías.

Por todo ello estamos de acuerdo con Barthes cuando dice que la fotografía debe ser silenciosa, no tanto por una cuestión de discreción sino de música, para poder cerrar los ojos y hablar de la imagen en el silencio (op.cit: 94). A lo que alude Barthes es, posiblemente como Kapuscinski, a una forma de comprensión más sutil, a que la saturación de las imágenes no obnubilen nuestra capacidad de profundizar. Porque según él mismo explica, en la actualidad, precisamente el alto consumo de



imágenes ha generado sociedades más falsas, menos auténticas, "como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias" (ibíd: 177).

Ese es pues el principal problema de la fotografía viajera, que contribuye a esa sobreproducción de imágenes, a veces deliberadamente embellecidas, expuestas al prejuicio, a la manipulación o a la comercialización de lo exótico, lo cual, en un mundo globalizado como en el que vivimos, falsea la realidad pero no sólo eso, sino que va en detrimento de la diferencia. Por ejemplo, ¿qué tendrán que ver las playas azules de Maldivas con las de Madagascar, Mauricio o el Caribe? A juzgar por las fotografías que suelen llegar de aquellos sitios con hoteles de lujo, arena blanca y palmeras, estamos ante escenarios difícilmente distinguibles. Igual que las imágenes de las revueltas árabes, tan distintas entre Egipto, Túnez, Libia o Siria. Todas esas fotos se parecen pero, ¿qué hay de las culturas locales, de la historia de esos países, de su riqueza cultural o de sus conflictos? ¿Dónde está la diferencia? Parece que esa diferencia ya no importa...

Por eso, lo decimos nuevamente, la fotografía es peligrosa. Ésta, igual que el mapa y la ilustración viajera, cumple con una función ilustrativa, informativa y documental, ejerce como constatación de una supuesta verdad, pero ese mismo carácter verosímil es delicado por la fuerza distorsionadora que pueden alcanzar las imágenes. La foto, como gráfica del viaje, es complementaria, interesante, pero creemos que cuando se trata de viaje no cabe el refrán de que una imagen vale más que mil palabras. El texto es lo fundamental en su viaje, el relato, porque en él se comprende al emisor, eje vertebrador del discurso, y a través de sus palabras es posible comprender la honradez de su mirada. El texto es el que realmente recaba en el Otro, es el que profundiza en la diferencia de lo que ahora parece todo tan homogéneo. La fotografía es un sucedáneo, un complemento, una coartada, y el buen viajero no necesita coartadas. Su texto habla por él.

### **3.3.9 El diálogo entre cercanía y lejanía: el relato de viaje como información pertinente**

No sólo la fotografía ha contribuido a eliminar la diferencia en este último viaje que parece ser la globalización. Ya desde la aparición de los viajes en tren en el siglo XIX, si bien el nuevo medio de transporte conectó lugares que antes estaban incomunicados o eran de difícil acceso, su desarrollo también tuvo como



consecuencia una especie de destrucción del espacio. Es decir, el espacio entre dos puntos que antes, en diligencia, a pie o en otro medios de transporte más sencillos, era posible saborear –o padecer, por las duras condiciones del trayecto–, desaparecía con el tren. Y en la medida que el espacio entre esas dos ciudades disminuía, éstas se aproximaban y perdían su sentido de identidad, antes determinado por la distancia que mediaba entre ellas (Litvak, 1995: 248). También alude a esta situación Kapuscinski en *Ébano*, cuando dice que antes el medio de transporte permitía al viajero ir adentrándose en el paisaje, hoy no:

“Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a caballo o en naves, el viaje los iba acostumbrando a los cambios. Las imágenes de la tierra se desplazaban despacio ante sus ojos, el escenario del mundo apenas giraba. El viaje duraba semanas, meses. El hombre tenía tiempo para familiarizarse con ambientes diferentes, con nuevos paisajes. El clima también cambiaba gradualmente, poco a poco [...] ¡Hoy no queda nada de aquellas gradaciones! (2005: 9).

En la hiperconexión del mundo moderno y globalizado, esas gradaciones se dan de forma cada vez más brusca: la idea de un planeta en el que prácticamente todos sus rincones son accesibles gracias a las comunicaciones, las tecnologías de la información, los vuelos económicos y la relativa sencillez de los desplazamientos, ha ido generando una pérdida de matices entre sociedades, hoy cada vez más parecidas. Los medios de transporte modernos encogen el mundo, lo acercan, y la propia velocidad de los traslados, junto con la sensación de que todo está relativamente cerca, ha repercutido en el relato de viaje: desde el mismo siglo XIX, cada vez son más las síntesis descriptivas, el estilo taquigráfico y las elipsis de imágenes. Los adjetivos descriptivos van desapareciendo y surgen, en cambio, rápidas enumeraciones, que se supone que transmiten la sensación de presente vivido y de velocidad (Litvak, *ibíd*: 250). En los libros de viaje, hoy, son escasas las fórmulas del *laudibus urbium* para la descripción de ciudades a la que alude Pérez Priego y que abundaron sobre todo en la Edad Media; el itinerario es cada vez más escueto, con menos puertos y paradas, y las posadas, en las que el viajero intercambiaba historias con otros caminantes y que luego incorporaba a su propia narración, son cada vez más infrecuentes<sup>509</sup>.

---

<sup>509</sup> Autores como Tostoi, Zola, Dickens, Svevo, Cortázar, Benet, Semprún, Graham Greene, Michel Butor, Kipling y Virginia Woolf han utilizado el tren como motivo literario. Pero no nos referimos aquí a las narraciones en las que el tren es motivo o escenario, sino a la aparición del medio de transporte como tal y su injerencia en el relato de viaje.



Todo ello va en detrimento de la esencia misma del viaje y su escritura. El viajero, hoy suplantado por el turista, ahora da más importancia al destino que al recorrido. Hay un punto de salida y otro de llegada, pero los matices del camino se han ido perdiendo. Ya no es como cuando viajeros trotamundos iban describiendo ciudades y paradas, al estilo de González de Clavijo en su viaje a Tamorlán, o como Pigafetta, que a bordo de la nave de Magallanes alrededor de la tierra poco a poco se fue encontrando con gentes, flora y fauna desconocidas. Lo que importa en el viaje es precisamente lo que sucede entre medias –eso es lo que merece ser contado, ahí tiene lugar el aprendizaje del viajero y la traducción de la alteridad–. Pero esa aceleración de los medios de transporte, el propio ritmo acelerado del mundo moderno, los viajeros teniendo que viajar como turistas en épocas de vacaciones y la pérdida de los matices entre sociedades ha ido haciendo cada vez más difícil el diálogo entre «lo lejano y lo cercano», esa tarea que históricamente ha ejercido el viajero y que es el último aspecto informativo del relato de viajes al que nos referiremos en esta investigación.

Es precisamente el diálogo con la lejanía el que siempre ha hecho pertinente el relato de viaje –la lejanía es históricamente el escenario en el que el viaje se desarrolla–, y la pertinencia es una característica que define la información. En la pragmática del discurso, sabemos, la «máxima de relevancia» es uno de sus componentes principales, y entre otras es también un recurso de verosimilitud: “siempre que estamos ante un mensaje damos por supuesto que estamos ante uno relevante”, dice Gutiérrez Ordoñez (cit. en Grijelmo, 2012), y en tanto que relevante se presupone también su valor informativo. Livingstone, Marco Polo, Colón, Burton, los peregrinos, caballeros cruzados y conquistadores, Herodoto, Pero Tafur, Darwin y tantos otros, escribieron sus relatos muy conscientes de la relevancia de su descripción de lo lejano y su interpretación.

Los antropólogos han viajado con esa máxima de relevancia en su cabeza, conscientes de la importancia de sus investigaciones, y como dijo Lévi-Strauss, las verdades se buscan precisamente en la distancia, porque para estudiar al hombre –parafraseando a Rousseau–, hay que mirar a lo lejos, observando las diferencias y descubriendo sus propiedades” (Lévi-Strauss: 2006: 16). También lo dijo Camus:



"Para comprender el mundo, hace falta desviarse, para servir mejor a los hombres, mantenerlos un momento a distancia"<sup>510</sup> (2008: 13). Eso es viajar.

Pero en un mundo como el actual, la diferencia que otorga la lejanía parece que poco a poco va desapareciendo y Occidente, "desde la soberbia y la arrogancia que le concede su superioridad tecnológica y militar, va suprimiendo la diversidad cultural" (Delgado, 2010: 18). El viaje es una "válvula de extrañamiento, una manera de ver con ojos «extraños» la alteridad y la otredad, es el símbolo supremo de la vida que descansa en la base de la mayoría de los mitos" (Gutiérrez, 2004: 136). Pero ahora ya casi no quedan «ojos extraños» para mirar, y el escritor de nuestros días se enfrenta a un lector al que ya no puede deslumbrar con la sorpresa, con la descripción a secas de lo que ignoraba, pues ese lector posee ya un cierto conocimiento de lo desconocido (Rubio, op.cit: 245). Muy distinto que antes, cuando el viaje era un permanente extrañamiento<sup>511</sup>, y el contacto con la alteridad podía generar un auténtico «choque de civilizaciones», que iba desde la simple constatación de la diferencia de vestuario, alimentación o costumbres hasta la muerte, como le sucedió a Magallanes en la isla filipina de Mactán por querer ayudar a un rey vecino a imponer la fe cristiana.

"El mundo existe todavía en su diversidad", dice Marc Augé, "pero esa diversidad poco tiene que ver con el calidoscopio ilusorio del turismo (2001: 16). Como explica también Saúl Millán, "la homogeneización metafísica del mundo ha hecho que las condiciones del diálogo cultural se vuelvan extremadamente complicadas". Desplazarse era sinónimo de cambio; el viaje suponía el acceso a la alteridad y, con él, a otras formas de historia y de geografía. Pero hoy el mundo, dice, ya no es un mapa de lo imprevisible ni de sorpresas en el que los lugares remotos eran garantía de lo diverso, entre otras cosas porque la innovación técnica ha tenido como consecuencia la "unificación de los parajes más recónditos":

A las incertidumbres del cambio, el mundo opone la certeza de su repetición. [...] Los lugares han alcanzado una facultad para adaptarse a patrones uniformes, a esquemas reiterativos de un modelo que borra la distinción entre parajes exóticos y campos domesticados, entre Vancouver y Bangkok, las islas Fiji y nuestras costas del Pacífico. Hoy no es necesario

<sup>510</sup> "Pour comprendre le monde, il faut parfois se détourner; pour mieux servir les hommes, les tenir un moment à distance".

<sup>511</sup> GINZBURG, Carlo (2000): "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península.



trasladarse a Indonesia para constatar que la diferencia ha abdicado. Nuestra sorpresa ya no es histórica ni es geográfica; se ha vuelto cada vez más instantánea y doméstica para perder finalmente su asombro metafísico (Millán, 1997: 30).

En el último siglo, también los medios masivos de comunicación han contribuido en ese empequeñecimiento del mundo. Ahora son ellos quienes traen la noticia de la lejanía, sustituyendo el papel histórico del viajero. Quizá porque hoy el relato parece menos importante que las imágenes, como en el caso de Neil Armstrong y su viaje a la luna (ese con el que habían soñado Cyrano, Defoe, Verne y Münchausen), del que no hubo relato sino el simple espectáculo visual del alunizaje transmitido en todo el mundo por televisión y que vieron 500 millones de espectadores<sup>512</sup>. La superabundancia de imágenes exóticas y turísticas que acompañan relatos estereotipados de China, Roma, Nueva York o Vietnam van creando imaginarios de postal, contribuyendo precisamente a esa desaparición de la diferencia. Como dice Héctor Abad: "la televisión ha despojado al mundo de parte de su magia. Lo virtual le ha quitado a lo real pedazos considerables de su encanto. La pantalla nos roba la sorpresa" (Abad, 2011). Por eso hoy equivocadamente parece que los grandes viajeros son los pseudo aventureros que pasan meses en islas supuestamente desiertas –los de los *reality shows*– o los reporteros trotamundos que aparecen en el canal *Discovery*.

En este panorama en el que se va borrando poco a poco la diversidad y el diálogo entre culturas es cada vez más difícil es cuando la figura del viajero y su relato parecen más pertinentes que nunca. Pero en este estado de cosas ¿a dónde y cómo viajar? ¿Cómo escribir ese relato?

La importancia del viaje como camino, fuente de comprensión y conocimiento ha llevado a no pocos investigadores y filósofos a reivindicar el viaje filosófico, a lo cercano, empezando por Rousseau, que en *El Emilio* defendía esa cercanía a través del viaje a pie:

Viajar a pie es viajar como Tales, Platón y Pitágoras. Me cuesta comprender cómo puede decidirse un filósofo a viajar de otro modo, y a prescindir del examen de las riquezas que holla con sus pies y que la tierra prodiga ante sus ojos (Rousseau, 1985: 576)<sup>513</sup>

<sup>512</sup> El reciente salto de Felix Baumgartner desde la estratosfera, el primer hombre en superar la velocidad del sonido en caída libre, fue visto por 8 millones de espectadores sólo en youtube, sin contar con las televisiones en todo el mundo. De su viaje a 39 km de altura tampoco hubo relato, salvo las miles de noticias en blogs y en prensa.

<sup>513</sup> La cita también en Marcdrrouin (2009: 36).



El viaje del filósofo tiene que ver también con el ejercicio solitario del viaje que defendieron escritores como William Hazlitt y Stevenson y que en una época como la actual bien se opone al viaje masivo y deslavazado del turista. El paseo, ese recorrido a pie que realiza el viajero por el campo, el *flâneur* por la ciudad –la ciudad es su paisaje, dice Benjamin, en el que ejerce, entre otras, de cronista y de filósofo (2004: 422)–, es el de la reflexión y la introspección, es el viaje en silencio y en soledad: “No le veo la gracia a caminar y hablar al mismo tiempo. Cuando estoy en el campo deseo vegetar como el campo”, dijo Hazlitt (2010: 21); “una excursión a pie hay que realizarla en solitario. Si uno va en grupo, o incluso con un compañero, ya no es una excursión a pie más que de nombre; es otra cosa; más por el estilo de un picnic” apuntó Stevenson (2010: 57).

Ese viaje solitario, a pie, es una metáfora del viaje que hoy es pertinente: el del verdadero viajero, que pasea, procura comprender y después escribe su relato. Como dice Camus, cuando ya no quedan desiertos, ni islas, ni la posibilidad real de la soledad y la distancia, todavía quedan las grandes ciudades, el viaje en la “*solitude peuplée*”, que es preciso saber encontrar (2008: 13-14).

La ciudad es el símbolo que hoy representa ese viaje a lo cercano como una de las formas de la lejanía. Hoy, “el extrañamiento se produce cuando la diferencia se encuentra en la vecindad contigua, mientras lo familiar aparece en los confines más alejados del orbe” (Clifford, 1995: 29). La ciudad ha sido trascendental en la historia del hombre y las ideas, y no por nada fue precisamente cuando el hombre se organizó en ciudades que surgió la escritura (Watson, 2006: 118). Ella es, dice Peter Watson, la cuna de la cultura, donde nacen casi la totalidad de las ideas del hombre (ibídem), y Caín, viajero, fue precisamente el primer constructor de ciudades.

La ciudad es una sinfonía o un poema, es la cosa humana por excelencia, dijo Lévy-Strauss (op.cit.: 147-148), y el *flâneur* es la figura que Baudelaire, Walter Benjamin y otros institucionalizaron como símbolo de ese escenario, un viajero urbano que recorre y pasea entre la multitud. El viaje, esa especie de teatro del mundo, encuentra en la ciudad uno de sus principales escenarios, sobre todo hoy, la época de las ciudades-mastodonte, ciudades-océano donde los habitantes saben más lo que pasa en el exterior que en los barrios periféricos de sus metrópolis. Históricamente la ciudad también ha sido fundamental en la escritura de viaje: es el núcleo de grandes novelas y relatos y, por excelencia, telón de fondo del argumento



(Cf. Lodge, 1999: 87). Durante siglos los viajeros han llenado sus escritos con prolijas descripciones de centros urbanos cuando el mundo todavía estaba por descubrir y los retratos que los viajeros han hecho de ellas “perviven como fotos fijas [...] daguerrotipo del momento histórico en que fueron descritas” (Villar Dégano, 1995: 31). Pensemos en la Venecia de Lord Byron, el París de Hemingway, el Tánger de Goytisolo, la Roma de Stendhal, el Estambul de Pamuk, la Alejandría de Durrell... O, por el contrario, su imagen, en lugar de ser una foto fija, puede ser también un topos, es decir, la construcción imaginaria de un lugar (Colombi, 2006: 20).

La ciudad es asimismo el espacio del hombre sedentario, además del escenario de la utopía y también de los *no lugares* de los que ha hablado Marc Augé: esas zonas del anonimato que son el síntoma de nuestra época, lugares impersonales, sin identidad, por los que circulan miles de personas de forma provisional: los aeropuertos, hospitales, vías rápidas, medios de transporte, grandes centros comerciales o las salas de espera (2000: 20 y 84):

Espacios en el que quien lo atraviesa no puede interpretar nada ni sobre su propia identidad (sobre su relación consigo mismo), ni sobre sus relaciones con los demás o, más generalmente, sobre las relaciones entre unos y otros, ni a *fortiori*, sobre su historia común (Augé, 2001: 89).

La ciudad también puede ser isla, a la vez paraíso e infierno, bajo la mirada atenta, curiosa, y fascinada del explorador (Castellani, 2006: 365), es un símbolo de modernidad, pero también de caos, de multitud, ruido, velocidad, impersonalidad.

El hombre es un animal de ciudad, como dijo Aristóteles hace siglos (cit. García Gual, 2012: 7) y por eso la ciudad es el símbolo de la búsqueda de la identidad –se podría decir que el primer nacionalismo es el de la ciudad–. El viajero, cuando se va y se excluye de ella durante largos periodos, adquiere una especie de “desarraigo crónico: nunca más, en ninguna parte, volverá a sentirse en casa” (Lévi-Strauss, op.cit: 67). La ciudad es la primera de las patrias y hasta hace no mucho el nombre de una persona se solía acompañar del de su estirpe, esto es, una ciudad u otra: “se era, ante y sobre todo, florentino y veneciano, ateniense o tebano. Primero era el nombre de la estirpe, luego el propio” (Rubio Tovar, 2006: 299). Por eso no pocos viajeros, conscientes de su desarraigo, han anhelado tener una, pero eso, una vez se ha perdido, casi nunca es posible. Como Rilke, que se pasó la vida viajando, y en cuanto creyó encontrar su lugar escribió: “¿Comprende usted que sería una infidelidad si yo hiciera como si ya, completamente satisfecho, hubiera encontrado



lugar y patria? No me está todavía permitido tener casa, no me está permitido morar. Lo mío es vagar y esperar" (ibíd: 291). Esa es probablemente una de las razones por la que los relatos literarios de ciertas ciudades no son tanto obra de autores locales como de viajeros que las han visitado –"es la ciudad –y no el país– la patria de los cronistas", dice Jorge Carrión (2012: 22), y ya hemos dicho que la escritura de viaje es casi por lo general cosmopolita, no es estandarte de banderas nacionales ni locales.

La ciudad es, pues, parte de ese nuevo viaje al que el viajero contemporáneo debe enfrentarse y su relato empieza a hacer parte de lo que se ha venido denominando en las últimas décadas como la Antropología de lo cercano<sup>514</sup>. El viajero ya no trae sólo la noticia de la lejanía, sino que ejerce su labor informativa en la distancia corta, tal como lo haría un periodista para informar de lo local, también en un ejercicio de comprensión de la complejidad de nuestro tiempo. Ese viaje a lo cercano ya lo proponía Nietzsche cuando decía:

La observación directa de sí mismo no basta, ni con mucho, para aprender a conocerse; tenemos necesidad de la historia, pues el pasado nos invade con sus mil olas; [...] para comprender la historia, es preciso buscar los vestigios vivos de épocas históricas; es decir, que hay que viajar, como viajaba el viejo Herodoto, y visitar las naciones, es preciso, sobre todo, visitar los pueblos llamados salvajes y semi salvajes. [...] Pero hay un arte de viajar más sutil aún, que no exige vagar de un lugar para otro ni recorrer miles de kilómetros. Es posible que podamos encontrar, en nuestras cercanías, los tres últimos siglos de la civilización con todos sus matices y facetas (Nietzsche, 2006: 97).

También aludía a la cercanía Ernesto Sábato: "Viajar es siempre un poco superficial. El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y los seres de su propio rincón" (cit. en Silva, 2000: 9). A eso mismo se refiere la famosa fórmula de "escribe de tu aldea para ser universal", que se le suele atribuir a Tolstoi y que ejerció con brillantez García Márquez al narrar a Macondo. También ese ha sido el caso de los escritores y poetas que con sus versos y relatos contribuyeron a formar la identidad de sus ciudades y países –pensemos en José Martí, por ejemplo–, y recientemente Pamuk ha escrito su oda a Estambul, quien asegura que su identidad creativa ha

---

<sup>514</sup> Un ejemplo de esta nueva corriente antropológica sería el libro del francés Marc Augé: *El viajero subterráneo, un etnólogo en el metro* (Gedisa, 1998). También el resto de la obra de Augé es antropología de lo cercano: en su libro *El viaje imposible* aborda escenarios como Disneyland y las playas de veraneo, por ejemplo. Recientemente ha publicado un elogio a la bicicleta.



estado determinada por el hecho de haber permanecido más de cincuenta años ligado a la misma calle, a la misma casa, al mismo paisaje, a la misma ciudad: Estambul “es para mí un destino incuestionable”, dice (2010: 17), y su texto es un viaje a su ciudad a la vez que autobiografía, memoria y añoranza del paraíso perdido, ejerciendo como un viajero al uso. Lo que le pasa a Pamuk es así para cualquier viajero y escritor. Como dice Dinesen en *Memorias de África*, “es imposible que una ciudad no desempeñe un papel en tu vida, no importa lo bueno o lo malo que puedas decir” (2011: 18). También Cavafis lo refleja en un verso: “no hallarás otras tierras ni otros mares. La ciudad te seguirá” (Cavafis, 1999: 27). O como sentenció Héctor Abad (2011), todos necesitamos una ciudad, un país, así sea para marcharnos de allí.

La pertinencia y la cercanía son máximas de la información, y el relato de viaje participa de esas características al mirar a lo cercano: “la noticia local resulta más interesante al público porque construye el sentido de su cotidianidad [...] la proximidad geográfica de un acontecimiento conecta con los centros de interés del público. Cuanto más cerca del público ocurre un hecho, más noticiable resulta” (Martini, op.cit: 93). Pero esto, mal entendido, puede llevar al provincianismo, a una especie de inmovilidad o excesivo nacionalismo o localismo de la información. No significa que a lo universal se llegue sólo y necesariamente a través de lo local, no creemos en esa superstición. Y cuando aquí nos referimos al viaje a lo cercano lo hacemos en el sentido en el que Clifford decía que lo “exótico ha cambiado”, y puede estar dentro de la propia frontera. Lo lejano, hoy, puede estar en lo más próximo, sin que ello suponga solamente mirar de cerca olvidándose del relato de lo extranjero y de la alteridad que se ubica más allá de los límites territoriales, o incluso temporales. Porque como explica Kapuscinski –aludiendo a reflexiones de T.S. Eliot–, se puede ser provinciano no sólo en el espacio sino en el tiempo:

Un provincianismo cuya historia es la mera crónica de las invenciones humanas que sirvieron en su momento y fueron desechadas, un provincianismo para el cual el mundo es propiedad exclusiva de los vivos, sin participación alguna de los muertos. El peligro de esta clase de provincianismo es que todos, todos los pueblos de la tierra, podemos ser juntos provincianos; y a quienes no se contentan con serlo, sólo les queda convertirse en ermitaños (Eliot cit. en Kapuscinski, 2006: 204).



El relato de viaje como traductor de la alteridad –esté ella cerca o lejos– y como depósito de la memoria, combate precisamente esos provincianismos. Porque el verdadero viajero no entiende de nacionalismo o localismo sino de lo contrario, de la construcción de la identidad no mirando para adentro, sino precisamente después de mirar a los otros:

El conocimiento, desde el contacto microscópico con otros seres humanos, se funda sobre la experiencia básica de la identidad y de la diferencia, de donde nace la pasión de la unión con lo idéntico, y el reconocimiento de la imposibilidad de esa unión, imposibilidad necesaria, sin embargo, para la construcción de la propia identidad" [...] El viajero se reconoce igual y diferente al otro; el viaje es una forma de conocimiento de sí mismo, lo que revela la auténtica dimensión humana de su viaje (Rodríguez Mediano, op.cit: 172-173).

Esa dimensión humana del viaje nos pone de nuevo frente al viaje a lo cercano, a pie. Lo cercano son los Otros, no necesariamente próximos en el espacio. Cuando todavía no existían ni mapas sofisticados, ni atlas, ni globos terrestres, el planeta no se podía contemplar desde el aire, ni era posible atravesar grandes distancias, Herodoto fue el primero en ir a estudiar a los bárbaros, a los Otros, para intentar comprender a los hombres. Porque como bien apunta Kapuscinski:

El conocimiento del mundo se adquiere a través de la experiencia, de la constatación de la otredad del vecino: Nosotros nos llamamos gilgamas, y tenemos por vecinos a los asbistas. Y vosotros, asbistas, ¿con quién limitáis? ¿Nosotros?, con los ausquisas, y con los ausquisas, los nasamanes (2006: 155).

Se trata de ir corriendo los límites, de conocer a los Otros "porque ellos y sus respectivas culturas no son sino espejos en los que vemos reflejada la nuestra y gracias a eso nos comprendemos mejor a nosotros mismos, puesto que no podemos definir nuestra identidad hasta que no la confrontamos con otras" (ibíd: 297). Con el viaje y el testimonio del viajero podemos entendernos como extranjeros. Viajar, como dice Magris, enseña el desarraigo, a sentirse siempre extranjero en la vida, incluso en casa, "y sentirse extranjero entre extranjeros acaso sea la única manera de ser verdaderamente hermanos" (2008: 23). Y esa extranjería sirve para comprender, aprendiendo de Herodoto, Descartes y demás caminantes cosmopolitas, que sólo sumando identidades percibiremos mejor la complejidad que nos rodea. Restar es circunscribirse al nacionalismo o el localismo, siempre tan cortos de miras. Se trata, como dice Magris,



...de traspasar las fronteras pero también amarlas –por cuanto definen una realidad, una individualidad, le dan cuerpo salvándola así de lo indistinto– pero sin idolatrarlas, sin hacer de ellas ídolos que exigen sacrificios de sangre. Saberlas flexibles, provisionales y perecederas (Magris, 2008: 15).

Y ahí radica también la pertinencia del relato de viaje: en su capacidad de construir identidad a través de la diferencia y la extranjería. Pero no identidad en términos excluyentes –“todas las identidades son tóxicas”, dijo el Roto en una de sus caricaturas<sup>515</sup>–. Identidad no para exaltarla sino para combatirla, fragmentarla, multiplicarla, para sumar y comprender. Identidades múltiples para salir del discurso único, del peligro de la homogeneidad sobre todo del pensamiento, para “reconocerse igual y diferente al otro”, y para ello hacen falta dos condiciones: que el viajero entienda el viaje como una forma de conocimiento de sí mismo a través del distanciamiento; y que el viajero reconozca en lo otro una identidad radical consigo mismo” (Fernández Mediano, 2006: 172).

Es decir, identidad como la entendía Descartes –que explicaba que si alguien se ha criado desde niño entre franceses o alemanes llega a ser diferente de lo que sería de haber vivido siempre entre chinos o caníbales– (op.cit: 25)– pero también en los términos que la entendía el Quijote, individualista, “en el que la identidad es un sentimiento generoso y positivo, de amor al terruño y a los suyos, pero no una manera de diferenciarse, excluirse y elevar fronteras contra los Otros. La España del Quijote no tiene fronteras” (Vargas Llosa, 2011: 169). Es así como entendemos aquí el viaje y su relato: como un espacio de libertad, cosmopolitismo, identidades múltiples, curiosidad, mestizaje y tolerancia. Y el viajero como un individuo que descrea de la idea de frontera y la combate, porque precisamente en traspasarla es que reside su viaje.

Por eso el viajero-pertinente encarna los valores que una sociedad como la actual necesita: cosmopolita, respetuoso de la diferencia, heredero de esa idea que viene desde Herodoto y que sentenció Descartes cuando dijo que los otros, aunque fueran diferentes, también eran hijos de la razón. El viajero es un heredero del humanismo, buscador incansable de la libertad. Y su cosmopolitismo es faro en medio de una sociedad fragmentada y tendiente a los nacionalismos como la nuestra. El mundo moderno, aunque hipercomunicado, está tan aislado como

---

<sup>515</sup> En *El país*. Septiembre 27 de 2012.



siempre. Y el viajero, encarnado en escritor-narrador-viajero-periodista, es el llamado a seguir dando la noticia del mundo con el color necesario para que la información vuelva a ser información, y no una vacía recopilación de datos, pero para que ello ocurra es necesario superar primero la crisis del viaje, del mito y de la narración.

### 3.3.9.1 Crisis del viaje y del mito: la información pone en crisis la narración

La dimensión humana del viaje, hoy, cada vez importa menos. La abolición paulatina de la diversidad cultural, la superabundancia de imágenes y la información superficial de los medios masivos de comunicación, como hemos visto, va creando un mundo cada vez más homogéneo. Al mismo tiempo, el interés por el libro de viaje ya no es ni por asomo el de los siglos anteriores, cuando viajar era cosa de unos pocos personajes muy particulares que se arriesgaban a viajes por lo desconocido y traían las noticias de un mundo todavía misterioso, interesante y novedoso para los lectores. Vivimos en una época en la que el viaje y el viajero están en crisis. Y así como el texto de viaje y sus múltiples manifestaciones y soportes han vivido una auténtica explosión en los últimos 110 años de historia –nunca se ha hablado tanto de viajes como hoy en día (Augé, 2006: 11)–, cierto es también que el interés por el relato de viaje ha disminuido. El mundo está cerrado, pareciera que ya no quedan rincones por explorar y que con internet ya no es necesario que se nos informe de la lejanía. También “la presunción omnisciente de internet”, dice Paul Theroux, “ha hecho creer arrogantemente que, a la hora de viajar, el esfuerzo físico es superfluo” (op.cit: 9). Hoy existe la posibilidad de hacer visitas virtuales a montones de destinos, el Google Street permite recorrer las calles de casi cualquier ciudad desde la comodidad del ordenador de casa<sup>516</sup> y ya no quedan escritores de viajes a los que se les paguen sumas astronómicas por un relato viajero, como le sucedió a Hawkesworth en el siglo XVIII transcribiendo los diarios de Cook<sup>517</sup>. Como dice Belenguer, hoy hay una crisis en el trinomio viaje-aventura-héroe:

La primera crisis surge con la pérdida progresiva de los espacios desconocidos. Los descubrimientos geográficos llegan en un momento determinado a agotarse hasta el punto de

<sup>516</sup> Sobre el turismo virtual Vid. Jakob LINNA JENSEN, Jakob (2010): “Online Tourism: just like being there?”, en TIMM KNUDSEN, Britta y VAADE, Anne Marit (eds): *Re-Investing authenticity: Tourism, Places and Emotions*, Gran Bretaña, Travel View Publications, pp. 213-227.

<sup>517</sup> Vid. Supra. p. 461.



que no quedan espacios ignotos sobre la Tierra. La segunda crisis nace con la «democratización» del viaje y con la aparición del fenómeno del turismo, que genera una masificación y una comercialización del mismo. Estas dos circunstancias provocan la desmembración del trinomio. Por un lado el viaje comienza a desvincularse de la aventura; por otro, la figura del viajero-aventurero queda camuflada entre una masa de turistas que viven falsas aventuras programadas, como un producto de consumo. El viajero pierde así su condición de «ser extraordinario» y por lo tanto su status de héroe (Belenguer, op.cit: 23).

No es sólo eso. Vivimos una época de crisis general del mito. Ya en los años setenta lo planteaba Lévi-Strauss cuando explicó que el hombre había sacrificado herramientas fundamentales de su inteligencia al renunciar a su pensamiento mitológico, una abdicación que según el etnólogo se remonta a los tiempos del racionalismo y de Francis Bacon, cuando se instrumentalizó el viaje y los científicos sobrepusieron el dato, la medición y la ciencia por encima de la aproximación poética a la realidad (1987: 25-36). Pero es posible que esa ruptura se remonte incluso a los griegos, a esa tensión entre el *mythos* -ficción falsa- y *logos* -narración veraz- que comenzó como los presocráticos y que fue una batalla que terminaron ganando personajes como Tucídides, abogados de la objetividad y el dato puro.

Walter Benjamin, en *El narrador*, afirma que todo esto tiene que ver con que “el arte de la narración está llegando a su fin” (1998: 112), un arte que desde siempre han ejercido los viajeros. Para Benjamin, esa crisis de la narración se deriva de una crisis de la experiencia, por el hecho de que en la modernidad ésta ha sido sustituida por la información. Según explica, la información requiere poder ser verificada objetivamente, debe ser novedosa y resultar efímera, mientras que la narración no necesita de la novedad, ni vive de la moda cotidiana pues no se agota y mantiene su fuerza a pesar del paso del tiempo. El filósofo alemán sitúa los orígenes de la *crisis de la narración* en los tiempos de la consolidación de la clase burguesa y de la prensa escrita como instrumentos del capitalismo -es decir, el último siglo-:

La escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información. Es imprescindible que la información suene plausible. Por ello es irreconciliable con la narración. Cada mañana nos instruyen sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de



lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. Y es que la mitad del arte de narrar radica, precisamente, en referir una historia libre de explicaciones (1998: 117)<sup>518</sup>.

Esto atañe al viaje y a la crisis a la que venimos aludiendo porque para Benjamin el narrador es básicamente un viajero que tiene una relación artesanal con su materia prima –la vida humana–, y su tarea consiste, precisamente, en elaborar sus narraciones a partir de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única” (Benjamin, op.cit: 134).

La narración, tal como brota lentamente [...] es, de por sí, la forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información, el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero en la superficie de su vasija de barro (Benjamin, ibíd: 119).

El narrador, dice Benjamin, toma lo que narra de la experiencia, la que él ha vivido o bien la que le han transmitido. Y a su vez hay narración en el momento en que vuelve a ser transmitida, porque se torna de nuevo en experiencia para el que la recibe, que de algún modo la revive. De este modo, se trata básicamente no de la transmisión de datos, sino de historias memorables que permanecen en la memoria del lector, y que pueden seguirse transmitiendo. Se trata de alguien que narra y alguien que escucha, y ese receptor es capaz de identificarse con esa historia que se cuenta, una identificación que supone comprensión, compasión y “apertura hacia lo extranjero”. La narración así, a diferencia de la información, puede ser huella, experiencia y también herida, la otra, por el contrario, se olvida (Cf. Mélich, 2000: 132-136).

El problema reside, en el caso de la narración viajera, en que el periodismo al servicio del turismo y los textos utilitarios de viaje están sustituyendo el relato narrativo de viaje. Que es el que, como hemos visto a lo largo de toda esta tesis, ha contribuido a la construcción de la imagen del mundo y la comprensión del Otro, de la lejanía y la alteridad. Las tecnologías de la información y de la comunicación, el turismo y la ausencia de grandes relatos de viajes son precisamente los factores que ponen en crisis la narración y amenazan el trinomio mito-aventura-viaje, dando lugar al peligroso viaje inmóvil:

---

<sup>518</sup> Este es un concepto trascendental en la teoría contemporánea de la narración que, entre otros, recoge Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* cuando se refiere a los cuentos populares: “la primera característica del *folk-tale* es la economía expresiva; las peripecias más extraordinarias se narran teniendo en cuenta solamente lo esencial” (2007: 50).



El problema es que actualmente nos acercamos a una posibilidad efectiva, tecnológica, de ubicuidad [...] Y estaremos pues inmóviles y puede ser que no podamos viajar más [...] No es una casualidad que la metáfora del viaje a menudo se relacione hoy con la actividad cibernética. La gente, se dice, *navega* por internet. Las tecnologías de la comunicación pretenden que los sujetos individuales existan independientemente del acto que los relaciona entre sí, de modo que intercambien informaciones sin transformarse. En este sentido, la comunicación es lo contrario del viaje, porque este, el viaje, implica la construcción de uno mismo a través del encuentro con el otro y aquella, en cambio, presupone lo que el viaje intenta crear: sujetos individuales bien constituidos. El *homo communicans* no se pregunta quién es, enuncia lo que sabe e intenta aprender lo que no sabe; el viajero ideal intenta existir, formarse y nunca sabrá quién o qué es en realidad. La práctica turística actual, en este sentido, no tiene mucho que ver con el viaje, sino con la comunicación (Augé, 2006: 14).

Aunque hemos defendido hasta aquí que el texto de viaje es por definición informativo, no con ello lo entendemos sólo como información, sino lo contrario, como narración vehículo de comprensión y conocimiento. El relato de viaje –por lo menos los grandes relatos que hemos mencionado a lo largo de esta investigación– están lejos de ser información deslavazada y escueta. Éstos han sido los que han transmitido lo que Benjamin denomina *historias memorables* (ya hemos dicho que las grandes obras de la literatura universal están emparentadas con el viaje), y han sido por definición las hazañas y las experiencias de los viajeros las huellas que se han adherido a la memoria de la humanidad a través de la amalgama ficción-realidad, información y fantasía.

Por eso el relato de viaje que hoy es pertinente es el que todavía cuenta esas historias memorables, no el relato «espejo», el que es reflejo fiel y objetivo de lo que ve, porque ese relato ya no es necesario. El viaje descriptivo tenía su razón de ser cuando todo estaba aún por descubrir y la única posibilidad de contemplar el espectáculo del mundo era a través de los ojos del viajero. El viaje espejo, hoy, –y prácticamente desde el Romanticismo–, no tiene ninguna relevancia. La literatura de viajes está ya muy llena de hombres que en lugar de ver, han reconocido, que en lugar de viajar, han vuelto, aunque nunca hubieran estado antes allí (Sorela, 2009: *ibídem*). Ese «reconocimiento» ya no es necesario precisamente en la época de la hiperconexión, los medios masivos de comunicación, las redes sociales y las imágenes: ¿Para qué describir hoy minuciosamente las pirámides o el Tah Majal, los sombreros cónicos de los vietnamitas, el leopardo de las nieves y el Himalaya cuando todo ello está al alcance en internet, en las revistas y en la televisión?



Lo que importa ya no es el paisaje, sino lo que sugiere. De ahí que sea necesario el cronista, el viajero que todavía cree en su texto como arte, capaz de interpretar la realidad, de formular nuevas propuestas de comprensión e interpretación. "Si el principio del arte fuera la imitación [...] el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos" (Gutiérrez Nájera cit. en Rotker, 2005: 155). Y aquí creemos pertinente en el relato de viaje como arte, que no imita la vida sino que crea otra realidad, que no reproduce sino que propone. Porque como dijo Martí, reproducir no es crear: y crear es el deber del hombre. Por eso la escritura debe estar al servicio de la comprensión, no de la reproducción (Rotker, *ibíd*: 168). De este modo, desconfiamos de los espejos, básicamente porque nunca son del todo fiables y son más bien espejismos de realidad, no la reflejan sino que la deforman. Por eso son más pertinentes las interpretaciones. Como la novela, que como dice Vargas Llosa, retoca la realidad, la rehace, crea una nueva vida con sus propios atributos (2005: 135). Igual para el relato de viaje.

Reproducir, como decíamos, es lo que ya hace la televisión y los otros medios espejo. Pero que quede claro que cuando decimos "crear otra realidad" no queremos decir inventar, sino seguir el camino de la crónica, en el que la literatura –como herramienta de profundización, de analogía, de símbolo– y el periodismo –de información, con base en la realidad, de actualidad y pertinencia– han conseguido consolidar un espacio propio, un matrimonio bien avenido. Y para eso es necesario que el relato viajero siga ese camino que desde el Romanticismo hasta nuestros días ha ido empezando a reconciliar esa concepción mítica del pensamiento con la ciencia, comprendiendo que no hay razón para desconfiar de la explicación poética de la realidad que también puede ser fuente de conocimiento y de verdad. Precisamente como la entendió Herodoto, que habló sobre los Otros en términos reales pero también alegóricos, metafóricos, donde el mito y la fantasía no eran obstáculos para la comprensión sino, por el contrario, vehículos de comprensión y saber. Precisamente porque cada época necesita sus mitos para explicarle al hombre sus problemas, sus contradicciones, quién es y cómo ha llegado hasta aquí. Por eso, como dice Vargas Llosa:

Cada época tiene su irrealidad: sus mitos, sus fantasmas, sus quimeras, sus sueños y una visión ideal del ser humano que las ficciones expresan con más fidelidad que ningún otro género. A los lectores medievales, las hazañas de Amadís o de Esplandián pudieron parecerles realistas porque esas fabulosas aventuras materializaban sus más caros anhelos; a los lectores



románticos, que ambicionaban lo excesivo y querían ardientemente que el mundo estuviera conformado sólo por los ángeles y demonios, *Los Miserables* los colmó con una humanidad de seres en los que la desmesura era la norma y lo ordinario la excepción (2004: 80).

No hay que olvidar que los viajeros han ocupado tradicionalmente ese lugar de ser especial, admirado, envidiado e incluso héroe, entre otras razones porque sus descubrimientos y hazañas han tenido históricamente aires de competición, de gesta mítica. Como explica Céspedes del Castillo, la gente apreciaba la dimensión deportiva de las empresas viajeras, que exigían resistencia, dotes de observación, intrepidez y prudencia pero, al mismo tiempo, estaban movidas por una especie de espíritu competitivo y empeño, en ocasiones heroico<sup>519</sup> (Cit. en Rivas, op.cit: 167).

El viajero ha perdido terreno como protagonista del camino del héroe en la sociedad contemporánea. Si bien es cierto que, como dice Lluís Duch, el mito no puede morir porque eso equivaldría a una "imperdonable aberración espiritual que conllevaría grandes e irreparables consecuencias para la salud física, psíquica y espiritual del ser humano" (Cit. en Rivas, op.cit: 28), no es menos evidente que hoy los relatos de viaje -históricamente "vehículos ideales de sueños y mitos" (Kappler, cit. en Carrizo: 2)- se consumen en muchísima menor medida que antaño y cada vez hay más información práctica para turistas que auténticos relatos de la experiencia de la lejanía, incluso en un contexto en el que gracias a internet se ha abierto la puerta a la publicación de este tipo de textos a cada viajero del mundo.

El mundo moderno necesita nuevos mitos, pero como dijo Camus, "los mitos no tienen vida por sí mismos. Esperan que los encarnemos nosotros. En cuanto un solo hombre responde a su llamada, nos ofrecen su savia intacta"<sup>520</sup> (2008: 64). Es a

---

<sup>519</sup> Por eso no deja de ser llamativo que en nuestros días no sean los viajeros los que ocupen ese lugar en el pedestal, y casi tampoco los soldados ni los escritores. Es tal la crisis del héroe, del viajero y del mito que hoy son los deportistas -básicamente los futbolistas- los auténticos ídolos de masas que participan en una especie de mito moderno, y que de algún modo también entronca con el viaje. Son ellos los nuevos héroes viajeros que llevan las banderas a otros territorios, a un combate que hay que ganar, una especie de épica contemporánea. Son como los conquistadores de antaño, que viajaban con la bandera de su país sobre los hombros. El deportista hoy se asemeja al héroe conquistador que gana batallas en el exterior, lleva el nuevo estandarte y hasta consigue vestir a los «enemigos» con su camiseta. Algo que es un espejismo de épica y gesta, evidentemente, pero que creen millones de personas. Al punto que, como comenta Genoviève Champeau, hoy a una carrera de veleros se le llama "el Everest de los mares" y una travesía del polo norte en trineo se le califica como "digna de las novelas de Julio Verne" (2011: 292).

<sup>520</sup> *Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte".*



ello a lo que está llamado más que nadie el viajero, como ancestral protagonista del viaje del héroe.

En una sociedad tecnológica como la actual, Marc Augé ha advertido del peligro que supone que las imágenes sustituyan a los mitos (mitos de origen o de futuro, mitos religiosos o políticos), de manera que el imaginario individual y los sueños desaparezcan (2006: 12). Eso empieza a vislumbrarse y por eso la pertinencia del relato de viaje, y de cualquier relato contemporáneo, reside precisamente en esa capacidad un poco olvidada de la escritura colectiva, en la que se juntan la realidad y el símbolo. Hacen falta Troyas que representen todas las ciudades y Ulises que sean todos los hombres. En última instancia, hacen falta viajeros que sepan convertir la historia en mito, en arte que "enseña y deleita" (Manguel, 2010: 135).

Y si Homero, como decía Goethe, es sólo una idea, un nombre colectivo, un concepto que va cambiando según las necesidades y el carácter de cada época, un símbolo de todos los tiempos (Manguel, *ibíd*: 162-163), lo pertinente, hoy, son los Homeros capaces de recrear nuevos mitos que sean luego espejos para todos los hombres. Y para ello el relato de viaje es el vehículo ideal, como metáfora de la vida, de la muerte, del conocimiento y de la escritura.

Por otra parte, es urgente que reaparezca la figura del viajero como personaje que se mueve, que busca, que no es sólo observador del espectáculo del mundo (como el turista) sino que intenta comprender a los Otros y comprenderse a sí mismo a través del contacto real, no virtual, que empieza a imponerse. También en este mundo de redes sociales en internet, que poco a poco van minando el pensamiento aislado, solitario, el viajero está llamado a recuperar, frente al turista, ese tipo de actitud frente al mundo, no aislada sino independiente, propia, lejos de las masas y los comportamientos homogéneos y estereotipados.

El viajero es el llamado también a combatir este tiempo en que, como explica García Escalona, estamos ante el problema de lo inauténtico<sup>521</sup>, en el que la experiencia del viaje se puede resumir y banalizar al punto de convertirse en la visita «a la réplica de La Tumba Real del Señor de Sipán» instalada en el nuevo centro comercial de Sanchinarro (Madrid), en la que la vez se pueden comprar productos peruanos y *souvenirs* (2006: 402). También aluden a ello Susan Roberson y

---

<sup>521</sup> También sobre lo inauténtico vid. KNUDSEN, Britta y VAADE, Anne Marit (eds): *Re-Investing authenticity: Tourism, Places and Emotions*. Gran Bretaña, Travel View Publications.



Baudrillard cuando dicen que vivimos en un mundo de postales, en "la experiencia real de la falsificación", en el no se visitan los castillos de Baviera sino la versión Disneyland de los mismos. Un viaje simulacro, espejismo de la experiencia (Roberson, op.cit: XXI), que evidentemente está entre las causas de la crisis de la experiencia y de la crisis de la narración. Marc Augé define así el problema:

Hubo un tiempo en el que lo real se distinguía claramente de la ficción [...] un tiempo en el que iba uno a lugares especiales y bien delimitados (parques de atracciones, ferias, teatros, cinematógrafos) en los que la ficción copiaba la realidad. En nuestros días, insensiblemente, se está produciendo lo inverso: lo real copia a la ficción. El menor monumento de la más pequeña aldea se ilumina para parecer una escenografía. Y si no tenemos tiempo para ir a ver el decorado, se nos lo ofrece reproducido (imagen de imagen) [...] Tal vez, a su término, este movimiento pueda llegar a matar la imaginación, a agostar lo imaginario y traducir de esta manera algo de las nuevas parálisis de la vida en la sociedad (Augé, 2001: 57, 129).

El viaje y su relato asimismo deben plantar cara al "turismo apresurado y las guías escépticas, a la pérdida de identidad y homogenización" (Brilli, op.cit: 424). "El viaje es, para un espíritu noble, como un renacimiento". Como dijo Melville, "el viaje es esa actividad que tiende a enseñarnos una profunda humildad, ampliando nuestro altruismo hasta abarcar la humanidad al completo. Es el que permite descubrir horizontes, explorar nuevas ideas, romper con viejos prejuicios, abrir el corazón y el espíritu: tales son los verdaderos frutos de un viaje correctamente realizado" (Melville, 2011: 17-18).

Quizá por eso sería mejor que no todo estuviera descubierto, o por lo menos que la abundancia de imágenes y la información no sustituyeran el deseo de soñar y de imaginar lo que se esconde en la lejanía, en otras culturas milenarias, en el África todavía por terminar de descubrir, en la América profunda, en los polos difícilmente conquistables por la industria turística -aunque ese día llegará-. Por eso el viajero tiene que volver con sus relatos ya no sólo para informar, sino para recuperar ese papel de antaño en el que era él quien hacía soñar a sus lectores -como Verne, Defoe y Marco Polo- con la maravilla de lo remoto y lo desconocido, que era al mismo tiempo protagonista del mito y contador de historias memorables. El viajero tiene que volver para recordarle a sus contemporáneos que no hay que olvidarse de viajar -que hacer turismo no es ir de viaje-, y al mismo tiempo participar en ese proceso que la sociedad contemporánea necesita y que tiene que ver con reaprender a viajar para reaprender a ver. Como también explica Augé:



Es muy importante para el hombre no olvidarse de viajar [...] La hipótesis de un mundo de millones de individuos totalmente aislados, totalmente solitarios, a pesar de que intercambian informaciones, no es concebible, significaría la desaparición tanto del individuo como de la sociedad. Por eso, ahora que millones de individuos se desplazan en el mundo sin verse, es urgente redefinir el viaje como una necesidad ritual que crea relaciones, es decir, identidades individuales y a la vez colectivas. Hay que aprender o reaprender a viajar cerca de uno mismo y hacia el otro próximo y cercano, sabiendo que cualquier encuentro es potencialmente poético, en el sentido etimológico, hace y crea relación e identidad (Augé: 2006: 15).

El relato de viaje que hoy es pertinente es el del viajero que a estas alturas en las que el mundo ya está descubierto es capaz de decir algo nuevo de los territorios que visita, sean lejanos o cercanos. El relato de viajes que cuenta en la actualidad es el que es capaz de contar nuevas historias, el que vuelve a poblar sus narraciones de pequeños relatos humanos, individuales, de carne y hueso, de individuos concretos, con sus grandezas y sus miserias, nobles o crueles, victoriosos o desgraciados, como hizo el viejo Herodoto (Kapusinski, 2006: 293-294). El relato como terreno de creación y por lo tanto de descubrimiento. Entre otras razones porque esas nuevas y pequeñas historias que interpretan con ojos nuevos la alteridad no uniforman, como hacen el turismo y los medios de comunicación, sino que por el contrario individualizan. El viajero pertinente es el que comprende que no todo cabe en un mismo saco, que lo importante son los matices, la diferenciación.

Para ello hay que volver a preguntar, a caminar, a viajar como el viejo Herodoto. Hay que contar, también con el relato el viaje, la historia moral de las naciones de la que hablaba Balzac, que refleja la convivencia diaria, los problemas cotidianos, el pasar de la vida de un hombre o unos hombres, los hechos que nunca llegarán a ocupar ni una nota a pie de página en los libros de historia (Roy, op.cit: 59). Esas son las pequeñas historias memorables a las que se refería Walter Benjamin, las pequeñas historias "de la gente sin historia. O sea, a través de la *petite historie*, hacer la gran historia" (Barnet cit. en Cruz Leal, op.cit: 97).

Tradicionalmente, el viajero ha informado de su viaje pero también del mundo, de los odios ancestrales, intereses, batallas, campañas, alianzas, traiciones, venganzas, conquistas, derrotas, matrimonios, sometimientos, uniones, desapariciones (Nooteboom, op.cit: 172). El viaje, como información, ha conservado el contexto de esas situaciones, y también la cosmovisión de la época a la que el viajero pertenecía. El viajero no ha desdeñado lo político, lo ha más bien



complementado, y sus piezas han sido fundamentales para "entender «el otro lado» que no puede aparecer en una crónica al uso", aportando el color, lo legendario, antropológico o todo eso otro que es fundamental para entender la realidad (Rivas Nieto, op.cit: 11).

Nos negamos a aceptar que el relato de viajes ha muerto, como dice el director del Centro de Estudios sobre la Literatura de viaje en París, François Moureau (1986: 167). Y si ha muerto hay que reinventarlo, resucitarlo, reescribir con él la historia, seguir buscando la última frontera, porque como dice Carrión, cada época reclama sus investigadores, sus intérpretes y la nuestra no es una excepción (2012: 40). También lo dijo Collingwood, "cada nueva generación tiene que reescribir la historia a su manera; cada presente tiene un pasado que le es propio y toda historia es opinión" (Rotker, op.cit: 19). Y a mí me gustaría pensar que el viajero pertinente, con su relato, será capaz de reescribir la de nuestro tiempo de una forma más fidedigna que la de los espejos y los medios masivos, haciendo que el viaje sea, otra vez, comunicación en lugar de simple información sometida a la tiranía de la actualidad.



## 4. CONCLUSIONES

### 4.1 El relato de viaje como información

Hablar del relato de viaje es contar la historia de la verosimilitud. No podía imaginarlo Homero, pero su Ulises –el *taimado* Odiseo, el de los mil tropos y hábil en ardides, el autor del caballo de Troya, el que engañó al cíclope e incluso intentó tramar a la diosa Atenea disfrazado de mendigo–, sería el principio de una polémica que hasta hoy no se detiene. En la narración que Ulises despliega ante la corte de los feacios hay un poco de verdad y otro tanto de mentira. Cuando el marinero termina el relato, el rey Alcínoo alaba la belleza y la verdad que detecta en sus palabras: no eres charlatán ni farsante, le dice, hay belleza en tus palabras y es noble tu pensar (Homero, 2006: XI: 241).

Desde entonces, la actitud hacia la verosimilitud del relato del viajero ha tenido dos vertientes. A quienes poblaron sus relatos con datos falsos o fabulosos se les tildó de mentirosos, de impostores. Se les consideró personajes sospechosos e incapaces de producir verdadero conocimiento con su narración. Eran personas de las que había que desconfiar, pues sus hazañas por lo general venían embellecidas o cargadas de fantasía. Luego se les acusó de plagio (el histórico problema de la intertextualidad) y la verosimilitud de sus narraciones se asoció, en consecuencia, a la mentira. Pero esa es sólo una de las caras de la polémica. Aquellos que como Alcínoo vieron nobleza en Odiseo y en los viajeros que desde entonces cruzaron los mares y la tierra, que encontraron en sus palabras belleza y verdad –Aristóteles alabó a Homero precisamente por esa capacidad (cf. Genette, 1972: 196)–, privilegiaron la noticia que traían en su relato por encima de las mentiras que pudieran incluir. De ese modo se fundó la defensa de la ficción realista como camino de conocimiento y fórmula para comprender al hombre y su entorno. De esa mirada participamos.

El viaje, así, se ubica en el centro del debate de la verosimilitud. El doble carácter de su narración, que por un lado provee información pertinente y verdadera y por otro utiliza técnicas cercanas al arte de la ficción para contar la realidad, ha complicado mucho la posibilidad de defenderlo como género documental, pero al mismo tiempo se ha quedado por fuera de los géneros literarios, precisamente por su carga informativa. Entre esos dos escenarios, ha



habido más esfuerzos entre los investigadores por identificar las mentiras de los viajeros, las particularidades del relato en cada periodo histórico y por establecer sus señas como género narrativo –su poética, tipologías, retórica particular y pragmática–, que por determinar sus características como información, que ha sido precisamente el objeto de esta investigación.

Porque si la historia de la escritura de viaje es la de la verosimilitud, también es la del periodismo, la crónica y la información. Después de un repaso de casi cuatro mil años, la primera conclusión es que mito, relato real y fantasía nacieron juntos. Se constituyeron, en las primeras narraciones humanas como sucesos paralelos, indivisibles. Mito y viaje fueron uno desde las más tempranas explicaciones cosmogónicas, en las que el héroe –por definición un viajero– era el protagonista de ese relato de lo desconocido que para los hombres primigenios no era fantástico ni imaginario, sino historia verdadera, información.

Entretanto aparecía el primer hombre en ir más lejos que el resto de la tribu. Ese primer explorador, al alejarse de los límites conocidos, encontró un paisaje que nadie antes que él había visto, descubrió plantas, animales y quizá también algún grupo de hombres iguales a él, lo que supuso el primer contacto con la alteridad. El viajero regresó con los suyos y dio la noticia de la lejanía; les dijo: “esto es lo que vi” (Theroux, 2012: 8). Se comportó entonces como un reportero; el primer periodista fue ese viajero. Sin embargo, es posible que al contar su viaje introdujera algún dato de color o pusiera un poco de misterio para cautivar la atención de quienes le escuchaban. De este modo, la información surgió a la par que la ficción y la fábula, que fueron añadidos simultáneos, no posteriores, y desde entonces los viajes, expediciones y aventuras por tierra, mar o espacios remotos se han contado desde una premisa mayoritariamente informativa pero sin prescindir de la exageración, el embellecimiento, la mirada subjetiva o la imaginación.

Herodoto comenzó su narración hablando de raptos de mujeres y reprodujo mitos y leyendas en el relato de sus viajes. También Marco-Polo fantaseó al relatar las noticias que trajo de sus viajes por Asia. Defoe inventó sus propios mitos y Colón, cuando narró por primera vez el continente americano, no sólo contó lo que vio sino aquello que quisiera haber visto, como las sirenas, que eran en realidad manatíes, y los *caribas* (hoy caribes) que el entendió como gentes del Gran Khan. Desde siempre, la escritura de viaje ha venido cargada de información pero también



de elementos para seducir a sus lectores o auditorio –desde los primeros tiempos se revela la importancia del narratario en este género narrativo– y también desde sus más tempranas manifestaciones comenzarán a perfeccionarse las estrategias narrativas y técnicas de verosimilitud del relato, esas que Odiseo intuyó con brillantez mientras contaba su historia ante la corte de los Feacios.

Un repaso histórico como el que hemos abordado en esta tesis permite identificar tres tipos de textos de viaje, en los que detectamos la primacía de la información. En primer lugar, los «textos-guía», aquellos cuyo carácter es utilitario e informativo, que tienen por objetivo orientar al lector y en los cuales autor y texto funcionan como cicerones. Su línea evolutiva comienza con los egipcios, quienes fundan, con *El libro de los muertos* –ese que los egipcios llevaban a la tumba–, el antecedente más remoto de las guías de viaje tal como hoy las conocemos, muy anteriores a las medievales de los peregrinos a Jerusalén y los *Itineraria* latinos que se suelen identificar como sus predecesoras. Porque *El libro de los muertos* era una auténtica guía para sortear el camino por el inframundo, el que conduce al paraíso de la vida eterna: demarca las etapas, obstáculos y fórmulas de supervivencia, indicaciones sobre su geografía, sitios clave, saludos protocolarios, fórmulas de cortesía y otros procedimientos, igual que una *Lonely Planet* actual informa sobre vacunas, mosquitos, visados y métodos para sobrellevar el frío o el calor en algún destino turístico. También los Hititas y los griegos produjeron textos utilitarios para lo que denominaban “el gran viaje del alma”, y el *Poema de Gilgamesh* asimismo incluía, en su última tablilla, instrucciones precisas para el viaje al mundo de los muertos. Si la vida es metáfora del viaje, la muerte también lo es, o por lo menos el tránsito hacia ella. Por eso el relato de viaje, en estas primeras manifestaciones, funcionó como guía con información práctica del camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Se ubican también en este grupo los periplos y las periégesis de la antigua Grecia, los *itineraria* romanos, las guías de los mercaderes y peregrinos del Medioevo –como el Códice Calixtino–, los vademécums del *Ars Apodemica* de la época humanista, en su apogeo a partir del siglo XVII, y las guías del famoso *Grand Tour* –como las famosas de Richard Lassers y François Misson para el viaje a Italia–. Más adelante vendrán las instrucciones para los hombres del mar de la Royal Society y la *Instructio peregrinatoris* de Linneo, dedicada a jóvenes viajeros naturalistas sobre cómo ejercer el trabajo de campo, todo ello en la época en la que



viaje ya se había reconocido como método fidedigno de conocimiento, a partir de los postulados de Locke, Bacon, del empirismo, la Ilustración y el Siglo de las Luces. Textos-guía serán también los de escritores como Chateaubriand -su viaje de París a Jerusalén-, o la guía de Roma de Stendhal, una tradición que viene a parar en las actuales *Michelin*, *Lonely Planet* o la *Guide du Routard*, consecuencia, estas últimas, del auge del turismo.

Y aunque ha habido históricamente guías falsas, como la de Mandeville en el Medioevo o la de Petrarca del camino a Jerusalén -que escribió para sus amigos sin haber estado nunca allí-, éstas también responden a un interés utilitario e informativo. El autor de los viajes de Mandeville, por ejemplo, habló de cuatro rutas posibles a Tierra Santa, sin haber hecho ese viaje, y dio incluso indicaciones para llegar al paraíso terrenal. Pero fue tal su trabajo de documentación, en el que plagió de paso testimonios de viajeros reales, que ello da cuenta de las intenciones informativas de su obra.

Un segundo grupo de textos es el de los «relatos-testimonio», igualmente informativos, emparentados con la crónica y que están en el centro y origen de ese género narrativo y de la profesión periodística. Sus autores presentan en su obra un espectáculo del mundo, del que son testigos en primera persona o de oídas, pero cuya base es una experiencia de viaje real. Herodoto, Jenofonte, Julio César, Nearco, Píteas, Calístenes, Ruy González de Clavijo, Pero Tafur, Odorico de Pordenone, Marco Polo, los cronistas de Indias encabezados por Colón y Vespucio, Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés y Pigafetta, todos los capitanes de la Segunda era de los Descubrimientos -Cook, Bougainville, Dampier, Byron, Francis Drake-, las cartas de los misioneros jesuitas y de otras órdenes religiosas, los viajeros del XIX como Flaubert, Goethe o Nerval, naturalistas como Humboldt, los exploradores de África, de los polos, el Amazonas o cualquier región del planeta, periodistas contemporáneos, cronistas de guerra y escritores-viajeros.

Todos los relatos pertenecientes a este grupo -y no sólo relatos sino también las cartas, diarios, carnets y libretas de apuntes- son textos en los que los autores ejercen una actitud referencial, estrechamente cercana al periodismo y a la crónica como género narrativo. Ello no quiere decir que no haya subjetividad en los textos o elementos de ficción. Pero es ahí precisamente donde la historia de la verosimilitud tiene su presencia. Los viajeros adobaron sus relatos con fantasía y muchos de ellos



reprodujeron mitos, leyendas y estereotipos, algunos incluso mintieron deliberadamente al dar su testimonio, pero ello es sólo otra muestra de cómo información real, ficción y fantasía han sido siempre una a la hora de informar del mundo. La conclusión a la que llegamos es que la explicación poética de la realidad, en la historia del relato de viaje, ha sido una fuente de conocimiento y de verdad. En buena parte de esos relatos-testimonio, basados en hechos reales pero al mismo tiempo alegóricos, la metáfora, la imaginación, el prejuicio, la exageración o la fantasía no fueron un obstáculo para la noticia del viajero y su comunicación de una imagen del mundo.

Es cierto que en muchos casos primó el prejuicio y la repetición de ciertos imaginarios despectivos de ciertas regiones del mundo –el caso de la Leyenda Negra española o del Orientalismo–, pero ello no desvirtúa el carácter informativo de este tipo de textos. En primer lugar porque como hemos insistido a lo largo de esta tesis, una mentira entre un montón de datos reales no lo descalifica como información, y por eso esta escritura, aunque se presente por lo general como una media verdad, es básicamente informativa. Y en segundo lugar, porque la información que provee el viajero no es más que *su* imagen particular de ese destino, la de su experiencia y su subjetividad, y en ningún caso verdad única y absoluta porque no existe tal cosa. Lo que hace el viajero son interpretaciones y la mimesis, como explicó Genette, siempre es incompleta. Si fuera perfecta no sería mimesis sino la cosa misma. Por eso lo real es sólo el acontecimiento, y lo demás es sólo imitación, el arte de la verosimilitud.

Un último grupo de textos es el de los «viajes de ficción», en los que el viaje funciona como eje vertebrador del relato y esquema narrativo. Estas ficciones, aunque surgen de la imaginación de un autor, por lo general responden también a un interés didáctico, informativo y utilitario, cuando no aleccionador o portador de metáforas edificantes. La *Odisea* encabeza la lista, junto con *Gilgamesh* –como dice Manguel, la griega es nuestra historia, la sumeria, prehistoria (2010: 44)–, y ambas en principio no eran ficción sino renglones de la historia. La *Odisea*, recordemos, se consideraba una especie de enciclopedia helenística, y Estrabón disculpaba a Homero por los elementos fantásticos de su narración en tanto que su finalidad era “instruir e informar” (Manguel, 2010: 49). Las grafías del texto de viaje en Grecia y Roma también fueron amalgamas de datos reales abobados con fantasía e imaginación, igual que en los orígenes de la narrativa, con el mito, y ello no dejará



de ser así en toda la historia posterior. Por eso concluimos que las ficciones viajeras han sido siempre textos a caballo entre la realidad y la ficción, pero con alta carga de información y de referencialidad, y muchas de ellas se considerarán alegorías portadoras de verdades en clave poética. Son, al fin y al cabo, literatura, y ésta, como han dicho Marc Augé o Milán Kundera, también es fuente de conocimiento, no como finalidad, sino como efecto. Es una consecuencia.

A este grupo pertenecen la *Eneida*, los viajes de los argonautas, *El asno de oro*, las parodias de Luciano de Samósata, los viajes de Yámbulo a la Isla del sol y las utopías como las Platón en la Atlántida, Tomás Moro y Campanella. Asimismo la *Divina Comedia* de Dante, las alegorías de Swift y de Voltaire, las ficciones de Defoe, *El Quijote*, los viajes de Cyrano, el género de los viajes fantásticos de Julio Verne y ficciones modernas como las de Conrad, Céline o *El pequeño príncipe* de Saint-Exupéry, por citar algunos ejemplos. Aquí el viaje funciona como metáfora de la vida, del conocimiento, maduración, aprendizaje, fuente de saber y método de exploración interior. Y aunque son construcciones de ficción, también hay apego al referente real y carga informativa, que los autores trabajan a partir de sus propias experiencias viajeras o a través de sus bibliotecas, recurriendo a la investigación, al plagio y a la intertextualidad. Conrad llegó a explicar que su relato del *Corazón de las tinieblas* había sido novelado y llevado más allá de la experiencia real sólo para conseguir mayor resonancia en la mente de sus lectores y activar con más fuerza su respuesta ante las atrocidades que denunciaba. E incluso los viajes fantásticos de Julio Verne tuvieron carácter utilitario, informativo y didáctico, dado que su obra tenía por objetivo divulgar los conocimientos de la ciencia de su tiempo, presentados de una forma atractiva. Como dice David Spurr (op.cit: 10), el libro de Conrad nos dice más sobre cómo era el Congo Belga que cualquier reportaje periodístico o texto histórico de la época.

De este modo, incluso las obras de ficción, encarnando lo que parece una contradicción en los términos, son muchas de ellas ejemplo de cómo el relato de un viaje, a pesar de mentir, de inventar un escenario, de falsear la descripción de un lugar, de proponer situaciones y personajes imaginarios, tiene una función básicamente utilitaria, didáctica, que hace que su razón de ser tenga mucho más que ver con la transmisión de información y conocimiento que con el arte de la ficción. Los viajeros han sido históricamente los encargados de proveer de sentido la realidad del mundo que se hallaba fuera de sus fronteras, y así lo han hecho, desde



el relato real adobado de imaginación y fantasía. No se trata, por eso, de asociar la verosimilitud a la mentira, porque si bien es cierto que muchos viajeros se valieron de técnicas de persuasión para mentir, ello no fue mayoría. Esas técnicas casi siempre se emplearon para hacer plausibles aquellas informaciones que podían resultar inverosímiles por lo mucho que tenían de gesta, de conquista heroica, de superación de sus propios límites. O también porque se topaban con mundos muy diferentes al suyo, de los que resultaba difícil dar noticia. Por eso la literaturización de la experiencia viajera muchas veces no fue tanto voluntaria como una exigencia de la realidad, como indica Carrizo Rueda (1997: 161). Muchos autores no pretendían mentir, pero el material que manejaban, la realidad misma, les desbordaba. Querían informar, pero para adecuar su texto al imaginario de su época y sus futuros lectores, algunas veces tuvieron que recurrir a la imaginación y a la fantasía. La realidad es exuberante y el viajero siempre procura acoplarla, reducirla a marcos y límites conocidos o reconocibles por sus receptores. De ahí que los viajeros se valieran de estrategias narrativas, de verosimilitud, para tejer la imagen del mundo.

Por eso concluimos que el relato de viaje es hijo de la narración, de la épica, de la epopeya, pero al mismo tiempo de la información. Es un género documental al mismo tiempo que literario (entendiendo por «literario», de creación), pero en cuya raíz y propósito está la información. Ser literario o ficcional es una consecuencia, pero sus características y su composición lo definen como un género informativo. Y en el caso de los autores deliberadamente mentirosos –que mentían por fama, prestigio, dinero– y que contribuían con sus relatos a la creación de estereotipos y leyendas, también informaban. Es decir, desinformaban, y el hecho de hacerlo certifica el carácter informativo de este género narrativo. Porque si un texto «desinforma» eso implica que ha habido pretensión y expectativa de «información». No se espera que la novela informe, por ejemplo, como tampoco se le exige esa cualidad al cuento o al poema. Al relato de viaje en cambio sí. Su misión es dar información práctica, directa, «mostrar cosas útiles», aunque sea un texto literario como el de la Roma de Stendhal o la Jerusalén de Chateaubriand.

Pero es precisamente la carga ficcional y fantástica de la tradición de la escritura de viajes la que sí nos obliga, como conclusión de esta investigación, a desmarcarnos de la denominación «periodismo de viajes» para referirse a la evolución histórica del género. Es un concepto que hemos demostrado limitado,



excluyente, que deja por fuera del análisis un sinnúmero de textos pertenecientes a disciplinas como la historia, la literatura o la antropología, al ser obras que no pueden considerarse en estricto sentido como periodismo, pero que no por ello son menos informativas. Además, hemos demostrado que es un concepto mal entendido. Aunque hoy en día revistas y portales de internet incluyan textos al servicio del turista, textos que hablan sobre destinos posibles o sugerencias y consejos para viajeros, aquello no es exactamente escritura de viaje, puesto que, como es evidente, no narran ningún desplazamiento. Se habla de ciudades, regiones, espacios naturales, deportes al aire libre, civilizaciones cercanas y lejanas, manifestaciones culturales, hechos históricos o consejos prácticos, pero no de viajes.

Distinto es cuando un periodista se adentra en alguno de esos escenarios para comprender de manera profunda las causas de ciertos fenómenos y luego da cuenta de su experiencia in situ y de su contacto con esa determinada realidad. Pero esos no son por lo general los textos que vienen en ese tipo de revistas y quienes los escriben –por lo general escritores-viajeros que trabajan como redactores independientes–, no publican sus relatos en revistas de viaje como sí en revistas de carácter más literario o de mayor nivel intelectual, cuando no en libros, dado que la complejidad de ciertos temas no puede resumirse en un medio de divulgación. Sus textos son crónicas en profundidad, narraciones cuidadosamente trabajadas que a través de estrategias textuales muy precisas procuran dar cuenta exacta y con cierta hondura de los lugares que visitan. Por eso consideramos que hay que diferenciar entre un periodismo que se podría denominar turístico –de servicio (ese que ofrece información útil en contenidos de interés general)–, y la escritura de viajes propiamente dicha que se circunscribe, creemos, a los relatos de esos escritores-periodistas-cronistas-viajeros en cuyos textos prima la profundidad narrativa. No se trata como dice Celia Forneas de que la crónica de viaje haya pasado “de las manos de los poetas a los publicistas, colaborando con la creación de una imagen exótica y paradisíaca de «nosotros» y de «los otros»” (2004: 238). Se trata, está claro, de diferenciar una cosa de otra, porque no son lo mismo.

Por el contrario, sí estamos de acuerdo con las nuevas tendencias de investigación sobre el periodismo de viajes que abogan por una nueva ética y nuevos códigos deontológicos de esta especialización de la profesión, en la que no tengan cabida la publicidad camuflada, los publireportajes ni los periodistas incapaces de criticar los destinos (ciudades, hoteles, restaurantes, costumbres, etc.)



de sus patrocinadores. Especialmente porque somos conscientes de la pertinencia actual del periodismo de viajes, en una sociedad como la actual en la que los medios de comunicación y las tecnologías de la información juegan un papel fundamental en la construcción de la imagen del Otro en nuestras sociedades.

Y también coincidimos con los investigadores del periodismo de viajes en que la escritura de viaje se encuentra en el origen de la profesión que históricamente ha tenido como función principal proveer de sentido la realidad e interpretarla para sus contemporáneos. El viajero se ha desempeñado desde sus orígenes como informador, traductor y testigo. Ha traído la noticia de eso otro que está lejos y es diferente, misterioso y desconocido. Sus textos, hemos comprobado, han pretendido informar, al haber venido cargados con una alta dosis de información pertinente y veraz. A lo largo de todas estas páginas hemos visto como todas las manifestaciones del texto viajero destacaban por su vocación informativa y su intención de ser portadoras de las noticias del mundo, al mismo tiempo que de la comunicación de una determinada imagen del mismo, la del viajero, que no por subjetiva ha resultado históricamente menos informativa. El escritor de viajes ha sido corresponsal, cronista y reportero. Ha mezclado realidad y fantasía en su relato, ha perfeccionado sus técnicas de verosimilitud, ha sido racional en la recolección de datos y romántico en la contemplación del paisaje y la naturaleza.

Los viajeros han sido intrépidos, comprometidos con la realidad que contaban y con la fidelidad de la misma, y cuando no, cuando sus intenciones eran comerciales y sus relatos invenciones, también demostraron el carácter informativo de este tipo de textos cuando contribuían justamente a lo contrario, a la desinformación y a la construcción de estereotipos.

El viajero ha influido en el periodismo, en sus técnicas y géneros, ha aportado recursos estilísticos y la suya ha conseguido ser una mimesis perfecta: no de imitación de la realidad sino de su comunicación a través de lo que Aristóteles entendía por tal: "no es la imitación considerada copia o reproducción servil de la realidad, sino la imitación simbólica que por medio del arte logra crear una imagen del mundo tan real como la realidad misma" (Hoyos: 2003: 203).



## 4.2 El relato de viaje como crónica

La crónica ha sido, desde el comienzo, el género que, por excelencia, ha resultado más eficaz para contar el viaje: lo natural es contar las cosas en el orden en que acontecen, desde la salida hasta el regreso –algo que en el relato de viaje entronca con las etapas del viaje del héroe–. Por eso lo habitual a esta escritura es el itinerario (estructura que es una de las constantes del género en la Edad Media, por ejemplo) y es también la razón por la que los viajes contados a la inversa son minoritarios.

La crónica se emparenta con el relato de viaje primero en su acepción más elemental, la narración cronológica, pero también por ser el primer lugar de encuentro entre el periodismo y la literatura, un sitio donde se une la preocupación por lo descriptivo con lo narrativo. El escritor de viajes se viste de adornos literarios y, cuando utiliza recursos del arte de la ficción, el viajero, aparte de informador, se convierte en creador. Juan Villoro, escritor y ensayista, define la crónica como el «ornitorrinco de la prosa»:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser (2005: 14).

Pero no hay una sola de las características que menciona Villoro que no se ajuste al relato de viaje. Éste fue el verdadero antecedente: antes que la novela, fueron los viajeros quienes situaron a los lectores delante de nuevos mundos, dándoles la ilusión de estarlos visitando. Ahí también se tejió la carga dramática del cuento, incluso mucho antes, en el mito, que traía consigo explicación y sentido a la realidad. Y es en el mito donde se fundan las etapas del camino del héroe –por definición un viajero–, las que luego serán la raíz común y contante de todos los cuentos, leyendas y narraciones populares. Fue Herodoto quien viajó para



entrevistar a los bárbaros, para comprobar lo que de ellos había oído decir y para indagar en las causas de las guerras entre los hombres. Y fue Homero quien aportó aspectos del drama al relato, por medio de la polifonía de voces y personajes –lo alabó Aristóteles por esa aportación (Cf. Genette, op.cit: 196)–. Si como dice Villoro, la crónica se nutre del ensayo, pues bien, el relato de viaje también lo hizo desde siempre, más aún desde que comenzó a conectar, a partir del Siglo de las Luces, la narración y la ciencia a través de relatos naturalistas, científicos y antropológicos, todos consecuencia del desplazamiento. Y cómo no la autobiografía: el texto de viaje, por definición, no existe sin el viajero, columna vertebral de la narración.

El relato de viajes es, pues, el ornitorrinco, o por lo menos su padre. Es el lugar donde se unen lo literario y lo informativo, y el error ha sido excluir la crónica de los géneros documentales por su carga literaria, como si lo factual perteneciera exclusivamente al periodismo y la literatura disminuyera, per definición, la referencialidad del texto. La investigadora Susana Rotker (2005) ha demostrado ampliamente la capacidad informativa de la crónica, siendo al mismo tiempo una forma literaria, y consideramos que el relato de viaje, en tanto que crónica, participa de esa misma condición y capacidad.

Además, la crónica y la narrativa en general heredan del relato de viaje la utilización de la primera y la tercera persona como estrategias narrativas, de verosimilitud: la primera la empleó Odiseo, en su condición de testigo, y la tercera la acuñaron Jenofonte y Julio César, como fórmula de objetividad para restar la apariencia de subjetividad que siempre tiene el «yo» cuando narra en calidad de protagonista.

También la crónica recibe del relato de viaje su preocupación por lo maravilloso, lo pintoresco, que se remonta en el tiempo a los *mirabilias* medievales y, mucho antes, a la paradoxografía griega, esos catálogos de noticias curiosas sobre aquellos aspectos de la realidad que pudieran merecer el calificativo de «asombroso» o «fuera de lo común» y que pretendían ser divulgativos, llevar al público amplio las últimas noticias científicas con un lenguaje sencillo y cercano al entretenimiento (el relato de viaje fue realismo mágico mucho antes del realismo mágico). Por eso es muy probable que a la escritura de viaje se remonte justamente ese «color local» del que se precia la crónica, además de lo mostrenco y lo paradójico que investigadores como Jorge Carrión atribuyen a la poética del género. Incluso



hoy, en un mundo en el que cada vez es más difícil buscar lo novedoso, cronistas veteranos como Martín Caparrós ven el peligro de caer en la tentación de armar, en los textos del actual «boom» de la crónica latinoamericana, una colección de prodigios, una galería de raros, hechos singulares y atracciones de feria (2012: web), esa particularidad que el relato de viajes muy probablemente legó a sus sucesores cronistas.

Pero entre las herencias del relato viajero a la narrativa posterior, sobre todo al periodismo, destaca especialmente la «retórica de la objetividad», una característica de la escritura de viaje desde sus más tempranas manifestaciones y muy anterior al periodismo. Ya Herodoto se apoyaba en sus fuentes cuando no estaba seguro de que aquello que le contaban fuera cierto, y él fue también uno de los primeros en manifestar su intención de atenerse a la verdad en su relato. También recordemos los prólogos y las declaraciones de intenciones de los escritores de viajes de todos los tiempos, apelando a la verdad como la única guía de su pluma. Asimismo la narrativa herencia de los viajeros la «retórica de la no ficción», esa garantía del discurso de lo «real» que confiere una fuerza al texto que ninguna narración ficticia puede igualar, como explicaba David Lodge (1999: 299).

Y cuando Joseph Pulitzer calificaba el periodismo como la profesión más fascinante de todas por su capacidad de moldear las opiniones de miles de personas diariamente, quizá no sabía que antes estuvo el relato de viaje como discurso influyente en la opinión pública, responsable de la construcción de la imagen del mundo de sus contemporáneos. Los viajeros eran los que más ejemplares vendían.

Además, la escritura del viaje se cuenta no sólo en los antecedentes del periodismo sino también de disciplinas como la sociología, la antropología, la geografía, la cartografía y la historia (disciplinas asimismo documentales, informativas). En el viaje se funda además el empirismo como fórmula de conocimiento –los primeros empiristas no fueron los de la época de Bacon sino Herodoto o incluso Hecateo, quienes supieron ver en el viaje un método de comprensión y aprehensión del mundo. Igual que Descartes, que empleó su juventud en viajar con la idea de aprender a distinguir lo verdadero de lo falso (2011: 20). Toda una retórica de la investigación, que también empleará el periodismo.



La crónica heredó de la escritura de viaje la subjetividad y exaltación de los viajeros románticos, además de su búsqueda de la belleza entendida en términos del ideal platónico del conocimiento. El periodismo hereda del relato de viaje sus primeros temas –huracanes, naufragios, conquistas y descubrimientos– y en esos tiempos de consolidación de la imprenta y a la prensa periódica, los primeros periodistas, no por nada, fueron viajeros: Addison, Fielding, Smollet, Johnson, Boswell, Defoe, Sterne o Walpole en Inglaterra, y Prevost, Rousseau y Diderot en Francia.

El relato de viaje fue espejo de la vida antes de que llegara la novela moderna, y tiene una seria participación en el origen de las técnicas del periodismo vivido, la narración informativa de la realidad, el valor informativo de la imagen y la fotografía. Posiblemente también con el origen del *flashback*, la *elipsis*, el monólogo interior y algunas técnicas narrativas como la que Capote utilizara veintitrés siglos después de Herodoto: el griego reprodujo, por ejemplo, la sentimientos y las palabras de Jerjes antes de la batalla de las Termópilas –sin haber estado ahí–, igual que el periodista norteamericano describiera el miedo en los ojos del padre de los Clutter antes de morir en el sótano de su casa en un pueblo tranquilo de Kansas. Y todas las técnicas que Tom Wolfe menciona en el prólogo de *El Nuevo Periodismo* –contar la historia utilizando escenas más que resúmenes; preferir el diálogo al estilo indirecto; presentar los acontecimientos desde el punto de vista de alguien que participó en ellos y no desde una perspectiva impersonal; incorporar el tipo de detalles sobre la ropa, la apariencia, las posesiones y el lenguaje gestual, etc– son recursos narrativos que coinciden exactamente con los que ha utilizado desde siempre el relato de viajes.

Y como dice Rivas Nieto (op.cit: 63), hemos oído hablar de la Horda de Oro, las nieves del Kilimanjaro, el Camino de Santiago o la Ruta de la Seda porque los viajeros que hicieron aquellos viajes recogieron sus hazañas en textos que aún perduran. Nos seguimos remitiendo a esas crónicas para informarnos, sí, pero también para contemplar el espectáculo del mundo que ellos proponían y, a través de sus ojos, disfrutar de un paisaje exótico, de una cultura desaparecida o del pensamiento poético de una época, algo que los relatos viajeros han conservado en sus páginas. Otros géneros también lo han hecho, la Historia, por ejemplo, pero el relato de viaje tiene a su favor el color, la amenidad y el testimonio.



Por eso no podemos estar de acuerdo con investigadores como Susana Rotker y Jorge Carrión cuando defienden la crónica como un género específico de América Latina, cuyo origen se funda con los modernistas americanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (con Rubén Darío y José Martí, sobre todo), quienes crearon, según dicen, una nueva forma de narrar. Creemos que se trata de un error de planteamiento: llamar nuevas a una serie de prácticas narrativas tan viejas como Herodoto, desconociendo de un plumazo toda la tradición del relato de viaje –y con él de la crónica– que estuvo ahí desde el principio de la narración, cuando apenas era un relato cronológico de hechos. Y también luego, cuando fue el primer punto de encuentro entre lo literario y lo documental, cuando perfeccionó sus técnicas para explicar el mundo y dotar de sentido la realidad, para lo que desarrolló su propio sistema poético y sus estrategias de verosimilitud, donde lo literario era paralelo a lo informativo.

Y aunque Rotker reconoce que el término «crónica» ya se usaba desde el comienzo de la literatura hispanoamericana –los cronistas de Indias– asegura que éste no se correspondía con la crónica porque no contemplaba la inmediatez del periodismo. Jorge Carrión está de acuerdo: alega el carácter supuestamente oficial de los informadores de indias, dice que muchos de ellos fueron escritores interesados en justificar sus atropellos y que su discurso tenía un carácter más cercano a la historiografía que a la narración periodística.

Pero en esta tesis hemos demostrado que eso no es exactamente así, y que la confusión procede del mal hábito de llamar «cronistas de indias» a quienes ostentaban el cargo a órdenes de la corona de Castilla, cuyos textos pertenecen al terreno de la historiografía. Los cronistas no fueron ellos –ellos eran historiadores–, sino los «viajeros a las Indias»: los autores de las relaciones y cartas del descubrimiento y la conquista, que no escribieron con pretensiones historiográficas sino informativas –para dar noticia a los reyes y a sus contemporáneos sobre la novedad del nuevo continente y los acontecimientos que allí estaban teniendo lugar–. Sus métodos y estilo sí que pueden ubicarse en los orígenes de la crónica tal como hoy la entendemos, y también de lo que algunos teóricos denominan *proto* o *paleoperiodismo*, además de ser antecedente del primer periodismo que se hará luego en América, epistolar, de un lado y otro del Atlántico, que traería noticias de España a las colonias y a la inversa.



Por eso también resulta extraño que estos investigadores desconozcan toda la trayectoria del relato de viaje en la historia de la crónica, ubiquen sin vacilaciones su nacimiento a finales del siglo XIX, con los modernistas, y encuentren sus antecedentes sólo en el cuadro de costumbres francés e inglés, en Ricardo Palma, en Larra y en la *chronique* francesa de mediados del siglo XIX, concretamente el *fait divers* de *Le Figaro* de París, la sección que era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones «serias» del periódico (Rotker, 2005: 124).

Esos cuadros de costumbres, cuyo origen Rotker ubica a mediados del XIX, han sido los que desde siempre los escritores viajeros han traído del otro lado de las fronteras. La escritura de entretenimiento con vuelo literario y, al mismo tiempo, capacidad informativa que Rotker atribuye a los modernistas, es la que mucho antes que ellos practicaron los cronistas de Alejandro Magno, Herodoto, Defoe, Marco Polo, los paradoxografos y otros tantos. Y el hecho de que las crónicas de Indias no respondieran a la inmediatez del periodismo, no les resta a su carácter informativo. Además, sí que tenían carácter actual: claro que Colón tenía prisa en informar a los Reyes de Castilla de su descubrimiento, y su trascendencia fue tal –además de ser uno de los primeros textos impresos– que en 1492 se llegó a publicar nueve veces y a finales del siglo habían salido veinte ediciones más de las imprentas recién inauguradas (Céspedes del Castillo, 1999: 93).

En conclusión, es posible que Darío, Martí y sus contemporáneos hubieran creado una nueva forma de expresión, sí, pero esa no fue la crónica, no es posible llamarla así. Fue una nueva forma de crónica, en tanto que el género se remonta a no pocos siglos atrás. Sin embargo, el mérito que sí hay que reconocerles a los modernistas americanos es que, al publicar sus crónicas en los periódicos, pusieron explícitamente de relieve el valor informativo de la prosa literaria o poética. En ese sentido sí estamos de acuerdo con Rotker cuando otorga a la crónica no sólo capacidad de informar sino de representar la vida y profundizar en el hombre y su época. Su planteamiento lo relacionamos con la prosa literaria y poética de otros viajeros-viajeros que también publicaron sus textos en la prensa y a los que bien podrían atribuírsele las mismas cualidades informativo/literarias que le da Rotker a las crónicas de los modernistas. Ellos, al contar sus viajes, hicieron tanto información como literatura, que no son necesariamente cosas distintas.



La crónica surge en el relato de viaje cuando la intención descriptiva se une a la preocupación narrativa, que es ahí donde la literatura entra en la crónica. Por eso en principio el viajero fue cronista, informador, y lo sigue siendo. Hemos visto a lo largo de esta investigación no pocos viajeros-periodistas y periodistas-viajeros (recordemos a Addison, Fielding, Smollet, Johnson, Defoe, Swift, Darwin, Dickens, Mark Twain, Hemingway, Steinbeck, Voltaire, Gide, Camus, Larra, Unamuno, Azorín...), y cómo, a lo largo de siglos de perfeccionamiento de las formas narrativas del relato de viaje, ellos desarrollaron, sin saberlo, las que serían las artes del periodismo narrativo, sus técnicas y herramientas.

El buen periodismo sigue haciéndose moviéndose, viajando. El periodista es siempre corresponsal –a lo lejano y a lo cercano–, es *flâneur*, es viajero entre las noticias. El viaje se ha contado con técnicas narrativas que tienen un gran apego a la información y relación con el periodismo. Por eso, la historia del relato de viaje es la historia de la escritura de «lo real maravilloso a lo maravilloso real», como dice Salcedo Ramos, de los viajeros que pasaron de inventar lo sorprendente a realmente descubrirlo –viajando a la luna, a las lunas de Júpiter, a la profundidad del océano–, y es así como hemos intentado contarlo en esta tesis. Porque el viaje, al fin y al cabo, se cuente como se cuente, siempre es noticia.

#### **4.3 Características informativas y recursos de verosimilitud del texto de viaje: estrategias narrativas del viajero**

Pero, ¿cómo informa el viajero? ¿Qué técnicas utiliza para contar la realidad? En esas preguntas comenzábamos esta investigación a lo largo de ella hemos intentado sistematizar esos recursos que utiliza el viajero para comunicar su imagen del mundo.

Como hemos dicho, la función informativa está en el trasfondo de todo viaje y la información puede ser presentada por medio de recursos literarios pero su base, su sustento en lo real, dotan a este género narrativo de un indiscutible cariz informativo, documental.

El viaje está en el origen del conocimiento y es consecuencia de la experiencia, es objeto –y sujeto– de información. El viaje es fuente, es un hecho noticiable y, en su momento, su relato es actual, pertinente, y está escrito por un autor que al narrarlo ha querido dar noticia de esa experiencia singular. El viaje es un hecho informativo



-el viaje es noticia-, y para contarlos el escritor emplea una serie de estrategias narrativas que parecen cercanas a las del arte de la ficción pero que si se miran con detenimiento, como lo hemos hecho en esta tesis, se comprueba que más allá de la verosimilitud que proveen, están emparentadas con las particularidades naturales del texto informativo: la pretensión de objetividad, la fidelidad a las fuentes, la pertinencia, la preocupación por la precisión y la actualidad, el uso de la descripción, la condición de testigo del autor, la presentación en formatos y soportes verosímiles, la utilización de recursos de apoyo como fotografías y dibujos, además de la comparación y el manejo informativo de los títulos y los *leads* o entradillas como fórmulas indicativas para el lector, entre otras características.

Esto quiere decir que el texto de viaje se construye bajo los mismos fundamentos de una pieza de información. El viajero quiere comunicar su viaje y una imagen del mundo, para lo que se vale de ciertos recursos retóricos que buscan informar o, si no informar, al menos sonar plausible, que le crean y ser comprendido. Es así como las características del texto de viaje, por un lado, funcionan como técnicas de verosimilitud y, al mismo tiempo, brota de ellas la condición documental del relato.

Una primera estrategia narrativa del viajero tiene que ver con el «carácter utilitario» del texto de viaje. El escritor, cuando se sienta en su mesa, sabe que el suyo será un texto útil, en el que los lectores buscarán información práctica. Como dice Soriano, ese lector busca aprender algo, sea sobre una objetividad de la alteridad, o bien sobre la propia subjetividad del autor (2009: 33). El texto de viaje persuade, en primer término, por su apariencia informativa, y su carácter utilitario dota de verosimilitud al relato en tanto que al mostrarse útil resulta cierto para quien se aproxima. Por eso el texto de viaje ha servido como fuente a historiadores, geógrafos, periodistas, navegantes, escritores y gobernantes. Históricamente ha tendido a privilegiar los datos por encima de la experiencia personal del viajero, y aunque parezca que no siempre fue así, por momentos como el Romanticismo cuando la subjetividad parecía privilegiada sobre la información, no hay tal, porque en aquel momento ya se intuía que “el conocimiento era incompleto sin el sentimiento” (Pérez López, 2009: 148). De este modo, el carácter utilitario otorga aires de verdad al texto, y al mismo tiempo de ahí surge su condición informativa.



En segundo lugar, el viajero elige un «soporte verosímil» para su relato: la carta, el diario, la memoria, la guía o el libro propiamente dicho. El formato del texto de viaje funciona como soporte informativo, pero al mismo tiempo lo verosímil que resulta puede ser coartada o pretexto para validar informaciones que sólo son producto de las artes del autor.

La guía es verosímil visto que de algo que pretende ser de provecho para quien lo consulta no habría que esperar engaño a mentira deliberada. De igual modo la carta, al venir de la mano del autor y tener destinatario privado, implica de primera mano una credibilidad casi absoluta, en tanto que el autor no tendría intenciones de engañar a su corresponsal, familiar, amigo o conocido. Pero la carta, amparada en esa supuesta espontaneidad, puede resultar una suerte de escritura novelada o engañosa, en la que el autor, consciente de su narratario y sus expectativas, puede manipular su contenido, más aún si intuye que su correspondencia puede llegar a un público más amplio.

El diario de viaje, junto con los cuadernos de notas o carnets son también, en principio, soportes verosímiles e informativos. Las fechas son constancia del progreso del viaje y el texto es una prueba de la presencia real del escritor en un destino. El diario ofrece garantías de espontaneidad y autenticidad, pero al mismo tiempo puede ser vehículo de desinformación y fuente de manipulaciones. Raro es que lleguen a publicarse diarios que no estén retocados, y en esa edición puede colarse la mentira y la ficcionalización de la experiencia, que quedan amparadas por lo verosímil que resulta un diario. Además, la edición de esos cuadernos suele ser posterior –pueden mediar años entre que un autor lo redacta y lo publica– y ese tiempo obviamente opera sobre los recuerdos de ese escritor y la edición que haga de sus cuadernos. La verosimilitud de este formato es el que permitió a escritores como Daniel Defoe hacer creíbles las supuestas biografías de marineros y soldados que luego tardarían años en ser desmentidas. El diario, a su vez, puede ser manipulado por un tercero o editor, cuando no es el propio autor quien redacta la versión final del manuscrito.

El formato libro es igualmente garantía de verosimilitud. Históricamente el hombre ha tenido un gran respecto y confianza en la palabra impresa y en su estructura es posible identificar fórmulas de verosimilitud que al mismo tiempo pretenden ser informativas. Entre ellas identificamos los títulos y subtítulos de los



relatos de viajes, que suelen funcionar como *leads* periodísticos o entradillas, que destacan los aspectos más importantes de la información e introducen en el tema al lector para invitarle a seguir leyendo. Y cuando no hay un título, subtítulo o ladillo kilométrico, esa función la ejercen las primeras líneas del texto, en el *exordio* donde el viajero busca captar la atención del receptor.

Asimismo el texto de viaje, como información, responde las preguntas que está llamado a responder todo texto informativo: el «qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué». Hemos concluido que el *qué* equivale al viaje como tal, a la experiencia del viajero. El viaje es la noticia: la búsqueda, el descubrimiento, el saber aprendido, el camino o la hazaña –pero no sólo la hazaña, porque eso reduciría el relato de viaje a la literatura de aventuras–. Es el hecho noticiable, digno de ser contado, el espectáculo del mundo que el autor presenta. El *quién* supone una obviedad decirlo: no es otro que el viajero, el eje que vertebra el relato. No hay viaje sin viajero, ni relato sin su testimonio, y por eso el crucial *quién lo dice* aquí ya está implícito en el relato. El *cómo* equivale a la manera en la que ese viaje ha transcurrido. El conjunto de acontecimientos que tienen lugar durante el recorrido, esos hechos que el autor luego convierte en reflexión, digresión, saber, alegoría, metáfora, noticia. El *por qué* está relacionado con las motivaciones para emprender ese desplazamiento. Suelen expresarse al comienzo de la narración, antes de la partida. La teoría del relato de viaje ha esbozado muchísimas motivaciones posibles por las que un hombre sale de viaje, pero en esta investigación concluimos que la búsqueda es lo que define al viajero –la escritura es reflejo de esa búsqueda– y que sus motivos pueden resumirse en cuatro grandes anhelos: el viaje por placer, instrucción, necesidad u obligación y el interés en una recompensa, que puede ser de muchos tipos. El *cuándo* en el relato de viaje tiene que ver tanto con la duración del viaje como con el momento en el que tiene lugar el desplazamiento, la época en la que se desarrolla –de ahí la importancia del contexto– y el tiempo que transcurre entre la partida y el regreso. El *dónde* son los escenarios en los que se desarrolla. El lugar natural del viaje es la lejanía, el extranjero, lo desconocido.

Al analizar el funcionamiento de esas preguntas en el relato de viaje es posible concluir que *dónde, qué, cómo y quién* son los elementos principales dentro del relato. Y si nos atenemos a la teoría de los géneros periodísticos, eso confirma que el texto de viaje es básicamente descriptivo, informativo, que parte de un hecho real, el



viaje, para dar cuenta de aquel, aunque pase por el tamiz subjetivo del narrador y aunque se cuele en su texto la exageración, el prejuicio o la mentira.

La «objetividad y la credibilidad» también forman parte de las estrategias narrativas del escritor de viajes. Del viaje proviene la retórica de la objetividad, muy anterior al periodismo. La verdad es la del viajero, es él quien conoce, fabula o subjetiviza la experiencia que cuenta. Por eso su texto escapa a los criterios habituales de verdad/falsedad y responde más bien a un criterio de coherencia interna y externa. El autor establece una especie de *pacto de credibilidad* con sus lectores. Ya no un *pacto ficcional*, como sucede en otros géneros narrativos, sino un *pacto informativo*. En ese sentido, su visión sobre un determinado destino está determinada por la relación que ha establecido con su público, dado que su objetividad, paradójicamente, reside en su propia subjetividad, en su "autoridad de viajero", que valida una experiencia a la que sólo él ha tenido acceso.

Y para establecer ese pacto informativo al que aludimos, hemos identificado tres recursos de los que se vale el escritor de viaje para intentar garantizar su credibilidad: hace una suerte de «declaración de intenciones», «apela a sus fuentes» como garantía de veracidad o como excusa para sus errores u omisiones, y puede llegar a «manifestarse impotente» para comunicar la realidad que tiene delante.

Por un lado, el narrador se declara fiel, objetivo, honrado: hay montones de prólogos y frases recurrentes en los libros de viajes de todos los tiempos en los que el narrador hace su *declaración de intenciones*, lo que constituye una estrategia de credibilidad y verosimilitud para su relato, y por ello es una fórmula que han empleado autores tanto de relatos-testimonio como de ficciones viajeras. Como es obvio, lo «objetivo» en un texto no es necesariamente «la verdad», y en este caso la objetividad funciona como estrategia narrativa, una práctica en la que incluso los editores se permitieron poner asteriscos o borrar directamente aquello que podía parecer falso para mantener esa credibilidad frente al público.

Lo que aquí denominamos *impotencia comunicativa* es una herramienta más de información y verosimilitud en el texto viajero. Es obvio que a veces las palabras son insuficientes, y que transmitir la emoción del paisaje, la belleza, o los sentimientos de placer, miedo, desarraigo o soledad ponen al autor en la difícil tarea de trasladar al papel aquello que parece que sólo pueden aprehender los sentidos. Por eso al autor a veces no le queda más remedio que manifestarse impotente para



comunicarlo. Y manifestar su frustración ante esa realidad que le sobrepasa puede hacer parecer que dice la verdad, porque es como si dijera: aunque pudiera exagerar o mentir en la descripción, no lo hago, y por tanto soy digno de crédito.

En esa «retórica de la objetividad» que el periodismo hereda del relato de viaje se desarrolla también el manejo de las fuentes como garantes de la verdad transmitida. Igual que sucede con documentos históricos o periodísticos, las fuentes del viajero pueden ser primarias, de segunda o tercera mano. Herodoto fue uno de los primeros en emplear este recurso para referir todas aquellas informaciones que no había podido constatar por sí mismo, aquellas que le generaban dudas o sobre las que era escéptico. *Apelar a las fuentes*, como sabemos, es una práctica que valida el discurso –como cuando en una tesis se citan los materiales consultados– y es la práctica por excelencia del periodismo y de los géneros documentales.

Pero esas fuentes pueden no ser vivas sino textuales, algo que tiene que ver con otro elemento constitutivo –uno de los más importantes– del relato de viaje: la «intertextualidad». Es posible que el autor cite de forma explícita a otros viajeros que antes que él han pasado por ese mismo destino y han escrito sobre él. Puede usar esas fuentes como argumentos de autoridad para validar su testimonio, para mostrar erudición o solvencia frente a ciertos temas o también para refutarlas, desmentirlas, una práctica también muy común en esta escritura. Tan común es la utilización del intertexto que es posible decir que la escritura de viajes es la más autorreferencial de las escrituras: constantemente se mira a sí misma, a su pasado, y es espejo recurrente, maleable, de su propia tradición.

La intertextualidad es la presencia de un texto en otro, mediante la cita, el plagio o la alusión, que concluimos que funciona no tanto como retórica –que también–, sino como recurso informativo. “Si miento es que lo ha escrito otro y es él quien se ha equivocado”, parece que dice el viajero. Además, su solvencia en cuanto a las fuentes lo pone en un plano superior al de su lector, lo coloca como experto. Se espera de él que informe cabalmente, visto que maneja toda la información. El intertexto es informativo cuando se presenta de forma explícita –es una fuente, una prueba de conocimiento solvente –funciona como bibliografía–, pero también tiene pretensión de informar si aparece implícito o plagiado: el viajero confía en su predecesor y asume que así “informa mejor”, que no se deja nada importante fuera, aunque no sea él quien lo ha pensado o vivido. Y aunque ese intertexto es el que ha



favorecido una cadena de equívocos históricos que se iban reproduciendo viajero tras otro, consideramos que esa especie de deseo totalizador, de no dejarse por fuera nada importante que se haya dicho o escrito sobre el sitio que visita, esa imperiosa necesidad de documentarse, de contrastar lo que ha visto con lo que otros han dicho antes que él, es lo que hace que la intertextualidad se convierta en una característica informativa, que demuestra esa voluntad en el narrador de viajes.

Pero la intertextualidad es al mismo tiempo una trampa. Esas lecturas que hace el escritor para reafirmarlas, copiarlas, aludir a ellas o corregirlas, genera que el viajero vea con ojos ajenos, y que trufe su narración de experiencias que no son las suyas, con lo cual puede distorsionar la imagen de un lugar, reforzar un prejuicio o reproducir una cadena de mentiras. De cualquier modo, la intertextualidad, igual que los demás recursos que el autor emplea para reafirmar su objetividad y credibilidad, son fenómenos que determinan la relación del narrador con su lector, y generan ese pacto informativo al que aludíamos, por lo que el texto no debe entenderse en términos de verdad/falsedad sino de credibilidad y verosimilitud, algo que depende, en última instancia, de su narratario.

El «narratario» es, precisamente, otro de los elementos centrales dentro de las características informativas del texto de viaje. Es él quien determina el grado de veracidad que encuentra en el texto y quien impone unas determinadas expectativas en la narración viajera: busca información, testimonio, conocimiento. No es el caso de la recepción de un cuento o de una novela, de las que el lector no está esperando aprender en el sentido clásico del término ni busca en sus páginas datos reales, útiles, verificables, contrastables. El lector del relato de viaje en cambio sí. Ese interés es el que legitima, también, y en el mismo sentido que venimos demostrando, el carácter informativo del texto de viaje. De ahí, por ejemplo, la *declaración de intenciones* a la que nos referíamos y la constante preocupación de los autores por su credibilidad.

Pero al mismo tiempo que el narratario ratifica el carácter informativo del texto de viaje, también ha influido en las mentiras de los autores, que han exagerado, recurrido a la hipérbole o a la fantasía para responder a lo que supuestamente su narratario estaba esperando. Es posible que la experiencia del viaje decepcione al viajero, que sea una promesa incumplida, pero esa promesa él no puede incumplirla a su lector, y de ahí que tantas veces mienta. Esas expectativas



de los lectores han evolucionado con las épocas, y es precisamente la época la que determina lo que el autor relate, en lo que se fije, lo que le fascine o le repela. De este modo, el narratario llega a marcar la carga informativa del texto: en el Medioevo había que hablar de *mirabilias*, en la Ilustración, de ciencia, botánica y naturalismo, pero también de tierras descubiertas, peleas coloniales e historias de bucaneros y piratas. Además, la expectativa de verdad evoluciona también a lo largo de la historia. Se habla de verdad o mentira en el texto de viaje con respecto al sistema que pertenece. No es lo mismo el concepto de verdad en Shakespeare que en Tucídides, Homero o Herodoto, porque evidentemente cada época tiene su «régimen de verdad», como lo llama Foucault, una política general de lo que acepta como verdadero o falso. De ahí que podamos decir que el carácter informativo del texto de viaje sea una constante en toda su evolución, aunque hoy con nuestra superioridad histórica veamos como falsos muchos de sus contenidos que, sin embargo, en su época no eran necesariamente mentira.

El autor de viajes apela al narratario para convertirle en cómplice, partícipe, espectador. El narrador lo involucra en la experiencia como testigo, y al referirse a él consigue también verosimilitud para su texto, una especie de complicidad por apelación, una ilusión referencial que se crea en la medida en que el autor, al hablarle al lector, se supone que no le miente. Hacerlo sería como burlarse de él en sus narices, y por eso este recurso se convierte en una forma más de validar el texto como verdadero.

El narratario es importante además en términos del contexto compartido entre autor y emisor, él es quien completa el texto de viaje. Estamos de acuerdo con Sofía Carrizo cuando dice que el relato de viaje es un espectáculo de contemplación, en el que el contexto y el friso que el autor presenta son más importantes que los picos de clímax, como sucede con la narración de aventuras. El relato de viaje es una suerte de artefacto visual por medio del cual el lector contempla también una situación, un paisaje, una problemática. El relato se funda, como el cine, en cadenas de imágenes, que entroncan en el caso del viaje con la estructura mítica del héroe –partida, tránsito, regreso– y a través de esa secuencia el lector participa de ese espectáculo.

La «actualidad» es otro de los aspectos informativos de la escritura de viaje. Suele decirse que es un género con fecha de caducidad, pues los datos que transmite sufren los avatares del tiempo. Hay quien supone que ello lo vuelve obsoleto al



perder valor utilitario e informativo, o lo convierte en un texto histórico. Es verdad que el relato de viaje adquiere valor con el paso del tiempo, pero no estamos de acuerdo en que se torne caduco, visto que sigue informando: en su momento lo hace del presente, luego del pasado, de mundos idos también lejanos para nosotros. Además, ese planteamiento es el que genera confusión a la hora de distinguir un texto de viaje de otros similares pero pertenecientes a otras disciplinas, como la historia. En su momento, los relatos de viajes aspiraron a ser actuales, a dar la noticia de su viaje y sus descubrimientos. Por eso estamos de acuerdo con Mariano Belenguer cuando dice que esos relatos están más cerca del terreno informativo que del histórico, porque aunque luego sean utilizados por la historia u otras ciencias, eso no significa que cuando se escribieron fueran textos históricos. Narraban y describían acontecimientos y circunstancias en su momento actuales, para ser leídas por sus contemporáneos, con la pretensión de causar un efecto inmediato (2003: 56-58). Esa pretensión de actualidad es la que valida, una vez más, la pertenencia de la escritura de viaje al campo de la información, muy cercana incluso al periodismo. El viaje es la noticia.

Es cierto, de todas formas, que muchos datos caducan al perderse el contexto entre el autor y su primer narratario. Pero los datos no son lo importante para el viajero, son sólo un complemento para el friso general que presenta. De este modo, no caduca su imagen del mundo, el espectáculo que propone de él, las pequeñas historias particulares que conserva (lo subjetivo, lo que se escapa a la historia oficial) y en la medida en que es depositario de la cosmovisión de una época (una relación doble, tanto de la sociedad que visita como de la suya). La historia se *cuela* en el relato de viaje (como crónica, es historia a escala humana), mientras que personajes como Tucídides escriben *deliberadamente* historia. Y por todo ello el carácter informativo del relato de viaje no depende de si el dato luego envejece o es desmentido.

El manejo del tiempo narrativo en el relato de viaje también tiene que ver con el factor de actualidad y con la estrategia narrativa del viajero. El relato de viaje, a diferencia de otros géneros, no se remite al pasado ni al futuro: casi nunca se narra el regreso; lo que importa es el camino –de ahí también el uso abundante de la digresión en esta escritura–, y en muchos relatos incluso no hay una verdadera progresión hacia el futuro. El viajero se encuentra con el presente como narrador, como dice Marc Augé (2001: 58), relata la propia cotidianidad de ese viaje y el lector



la vive con él porque el escritor pone ese espectáculo ante sus ojos. Así, aunque pasen los siglos, el relato, de algún modo, siempre es contemporáneo, congela el presente, y en algunos casos llega a ser intemporal. Por eso no caducan Simbad, Robinson Crusoe o personajes como Doctor Livingstone o Herodoto.

La labor de «traducción» que ejerce el viajero es otro de los recursos informativos y de verosimilitud que hemos identificado. El escritor de viajes se comporta como traductor, informador, en tanto jerarquiza, ordena e interpreta de acuerdo a sus propios referentes aquella realidad a la que ha tenido acceso con su viaje. El relato de viaje es depositario de la traducción que hace el viajero de los Otros, de la alteridad. El escenario se convierte en texto, el autor lee el mundo con su mirada y en su escritura traduce idiomas, culturas, comportamientos, reduciéndolo a marcos cercanos y conocidos. El viajero forja la imagen del otro que luego tendrán sus lectores, es responsable de ese imaginario.

Esa traducción la ejerce con distintas técnicas de precisión: al «nombrar» aquello que carece de denominación –como cuando llegó Colón a América y bautizó aquello que carecía para él de nombre conocido (esa es una de las formas en las que el viajero ejerce su labor de creador)–, o bien haciendo un ejercicio de «comparación» con lo propio, recurriendo a arquetipos, topos o analogías reconocibles por su narratario. También traduce cuando «describe» aquello que ve o al reproducir el lenguaje local cuando éste se adapta mejor que cualquier palabra suya a lo que quiere transmitir. Esas técnicas de traducción de la alteridad funcionan, en el texto de viaje, como estrategia narrativa y recursos de verosimilitud, al mismo tiempo que validan la pretensión informativa del libro de viajes: si el viajero no tuviera ese objetivo, no se empeñaría con tanto esmero en transmitir de la manera más adecuada y precisa esa nueva realidad que tiene delante. Sin que ello suponga, está claro, que siempre lo que dice el viajero sea la verdad. La realidad, ya sabemos, no puede ser completamente transmitida, la mimesis es siempre imperfecta.

El viajero cuando *nombra* da cuenta de una realidad desconocida y ese factor de novedad reafirma el carácter informativo de su texto. La novedad es en sí misma verosímil, en tanto que sólo aquello que merece la pena ser contado tiene, como dice Gil (2006, 156), su parcela de realidad. Y el viajero, al ser el único que ha tenido



acceso a aquello que es novedoso, se otorga una especie de autoridad verosímil, su testimonio es argumento de autoridad, en tanto que sólo él puede validarlo.

También cuando el viajero preserva ciertas palabras del vocabulario de la cultura con la que se encuentra ejerce un papel informativo al tiempo que verosímil, básicamente porque la voz local es un espejismo capaz de generar el efecto de autenticidad y sinceridad, como explicó David Lodge (1999: 38). A veces no se conservan sólo vocablos: pueden ser canciones, refranes, narraciones, lo que en teoría literaria se conoce como *lexías*. Incluso el viajero informa al reproducir diálogos con los locales, que pueden ser informativos pero, como es obvio, también ser manipulados.

Pero al nombrar el escritor de viajes también está condicionado por su cosmovisión e imaginario, con lo cual la realidad puede pasar a ser el reflejo del marco cultural de una época o espejo de la ficción –como cuando los viajeros a América bautizaron lo que vieron guiados por lo que habían leído en los libros de Marco Polo y de caballería–. Ese acto de nombrar se convierte, así, en un factor no tanto de ficción como de desinformación, por falsa asociación o denominación. La traducción procura ser precisa pero la realidad es esquiva, y siempre quedan cosas mal expresadas o por expresar. Por ello la información que provee el viajero es necesariamente parcial, fragmentaria e incompleta.

Y como el acto de nombrar por sí solo no informa, el viajero *compara*, ajusta lo que ve a un marco de referencias que comparte con sus lectores, proyectando aquello que le es familiar en lo desconocido, en una búsqueda de equivalencias. Con la comparación el escritor de viaje explica lo cotidiano y lo maravilloso. Es un recurso que pretende claridad, hacer verosímil, ser informativo. Pero la comparación también es peligrosa, porque al reducir a marcos conocidos puede resultar reduccionista, y termina midiendo con el mismo rasero todas las culturas, lo que lleva a valoraciones equivocadas, como explicaba Octavio Paz (2001: 95).

La «descripción» es otro de las técnicas de traducción del viajero, una de las más importantes, en tanto que en la poética de este género narrativo es la dominante, junto con la intertextualidad. El relato de viaje es descriptivo por definición, al presentar un espectáculo del mundo. El viajero describe y va componiendo las distintas escenas, dando así a cada punto del relato valor por sí mismo. La descripción del relato de viaje es autónoma, sólo está supeditada a la



narración en las ficciones viajeras, y es a través de este recurso que el relato de viajes informa, va comunicando informaciones geográficas, históricas, naturalistas, etnográficas, además de la percepción del viajero de lo visto y lo experimentado. La descripción, asimismo, funciona como recurso de verosimilitud, tiene que ver con el contexto compartido entre el narrador y sus receptores y es un recurso de *evidentia*, con el que el autor intenta pintar con palabras o poner lo que describe ante los ojos del receptor. Es el arma con la que el escritor da aires de realidad a sus escritos, como explicó Henry James, con la que se crea la ilusión de la vida. No es necesariamente referencial, pero lo parece.

La descripción minuciosa de la realidad se exacerbó en el Siglo de las Luces y la Segunda era de los Descubrimientos, la época en la que se validó el viaje como método de conocimiento y en la que la verdad provenía de la experiencia directa de los sentidos. Entonces se taxonomizó la naturaleza, incluso se describieron los seres humano con las mismas técnicas de la descripción natural, y desde entonces el relato de viaje heredó una especie de «ética de la exactitud» (Pimentel, 2003: 62), una obsesión por la precisión y la objetividad que aquí nos interesan por su relación con la condición informativa del texto de viaje.

Esa descripción, según hemos detectado, se ejerce de dos maneras: por un lado, desde la obsesión de ciertos escritores de viajes por la palabra justa, el lenguaje matemático, la exactitud y la concreción. Una especie de resta que busca la descripción precisa y al mismo tiempo hace posible la edición de diarios, notas de viaje, crónicas de prensa y carnets que luego da origen a muchos libros de viaje. Por otro lado, la descripción puede ser prolija, barroca, en exceso detallista, en una especie de deseo totalizador, enciclopédico. De ahí que las primeras Geografías e Historias tengan entre 10 y 20 volúmenes, o que autores como Julio Verne emplearan páginas y páginas en descripciones ictiológicas. La realidad es vasta y desborda al viajero, pero muchos de ellos no renuncian a contarla toda en su pretensión informativa. Aún así, ambas formas descriptivas también son fuentes de desinformación. En el ejercicio de restar, el autor puede cometer omisiones importantes; en los casos de excesivo detallismo, desfigurar la verdadera imagen de un lugar, y en ambos casos la descripción puede estar supeditada a los prejuicios del narrador. De cualquier modo, la descripción es al mismo tiempo una superstición: no existe tal cosa como el relato meramente descriptivo. Todo pasa por el tamiz del viajero, su subjetividad, sus sensaciones, y lo que se describe no es real por ser



objetivo, sino que es la consecuencia de su propia experiencia y mirada. Aún así, ello no resta intención informativa a su relato.

En el ejercicio de traducción, la utilización de *tópicos* es otro de los elementos que hemos identificado. El relato de viaje tiene que ver con esquemas que se repiten de un libro a otro, como las etapas del viaje del héroe, las motivaciones del viajero, la presencia de obstáculos y contratiempos, paradas, historias intercaladas, compañeros de viaje, las descripciones de pueblos y ciudades, despedidas, reencuentros, nostalgias, la búsqueda de la belleza, y la presencia de arquetipos conocidos. Los tópicos funcionan como verosimilitud en tanto que son esquemas compartidos entre narrador y lector –reduce a marcos conocidos aquello que relata–, y en la medida en que su propia falta de originalidad garantizan, según indica Lodge, la credibilidad del narrador (op.cit: 314).

La condición de «testigo» del escritor de viaje es otra de las principales características que hacen del él un texto informativo, al tiempo que es factor de verosimilitud, por aquello de que ver con los propios ojos es algo que desde el episodio de Santo Tomás y costado de Cristo se entiende como una prueba de verdad. Viajar y contarlo son dos verbos que por lo general van juntos. No hay viaje sin escritura, sin ella no hay constancia del desplazamiento.

Cuando el escritor es el protagonista de su viaje, estamos ante un tipo de escritura autobiográfica; cuando se trata de una ficción viajera, muchas veces el autor se ve reflejado en su protagonista. La escritura de viajes nos pone frente a la figura de un narrador y un testigo: alguien que ha visto, que ha estado *allí* y luego lo cuenta para los que, a diferencia suya, no salieron de casa; la experiencia es la fuente de su conocimiento. El viajero es uno que, como Hermes, lleva un mensaje, y por eso la escritura de viaje es la historia de los *testigos del mundo*<sup>522</sup>, sobre todo a partir de la Ilustración, cuando la experiencia fue validada como método de conocimiento, y el viajero pasó a ser un testigo autorizado y digno de crédito. Pero desde siempre fue precisamente ese testigo el que fue consciente de la importancia de su descripción del mundo como conocimiento científico, material didáctico o fuente de valor histórico. Ellos fueron quienes trajeron la noticia de lo diferente, de lo foráneo, de la alteridad, fueron vínculo entre culturas y crearon el mapa del mundo.

---

<sup>522</sup> La expresión es de Pimentel (2003).



El «yo» del viajero es garante de verdad y eje vertebrador del relato. La escritura en primera persona es un factor de verosimilitud del narrador: como dice García Gual, desconfiar de su palabra sería un acto de descortesía (2005: 16). Su condición testimonial lo valida y lo convierte en documento informativo: el viajero da cuenta de la lejanía, del paisaje, de la adversidad del camino, de las sociedades con las que se va topando y también de su tiempo y su cosmovisión. El testigo es consciente de que su historia es importante, y muchas veces su narración la ha ejercido como un compromiso moral, testimonial, con su tiempo y con los Otros, porque su historia no es sólo la suya sino también esas otras historias particulares, que si ellos no las contaran nadie las conocería.

El testimonio del viajero es garante de memoria, depositario de historias memorables. No son documentos de historia, sino la voz de ésta, la de aquellos que no pueden contarlos, no tienen voz o la han perdido. Y mucho antes de que Tom Wolfe y su *Nuevo Periodismo*, los viajeros ya utilizaban la «voz del proscenio», sentando una de las bases de la crónica periodística: narrar desde el lugar de los hechos, creando ilusión de cosa vista y vivida desde la mirada de quien está en el terreno, como un corresponsal. En tanto testigo, el relato de los viajeros es una pieza informativa, que narra lo contemporáneo, más allá de los datos y de las versiones oficiales, en un compromiso con los demás protagonistas. Así, una de nuestras conclusiones es que la escritura de viaje puede ser entendida como una escritura colectiva: no se trata tanto de los autores como de sus testimonios. Al retratarse a sí mismos y a los Otros, gracias a la voz autoral en el texto, consiguen un autorretrato –la escritura de viaje es biografía de sus protagonistas– pero también un friso colectivo, en el que el autor es él pero al mismo tiempo, como Ulises ante el cíclope, es nadie, y puede ser cualquiera de nosotros. Los relatos de viaje son textos que van pasando de lo particular a lo colectivo, obras que, como dijo Virginia Woolf sobre *Robinson Crusoe*, no son el esfuerzo de una sola mente sino una de esas producciones anónimas de toda la humanidad (cit. en Adams, 1983: 123). Con el naufrago de Defoe pasa lo mismo que con la *Odisea*, la *Divina Comedia*, Tom Sawyer o la *Ilíada*: son libros que conocemos de antemano, que llegan a eclipsar a sus autores, son parte de nuestro imaginario incluso sin haberlos leído y que llegan a convertirse en metáforas universales, arquetipos colectivos.

Sin embargo, el «yo» del viajero también puede ser garante de una mentira o una media verdad. El viajero es responsable de aquello que cuenta pero también de



lo que silencia (Grijelmo, 2012), y esas omisiones condicionan el texto, pueden manipular la realidad o determinar la verosimilitud de su relato. Igual que un periodista, el escritor de viajes selecciona y jerarquiza el material del que luego da testimonio. Es protagonista durante el viaje y testigo e informador durante su escritura, todo pasado por el tamiz de su subjetividad, de una posible interpretación errónea, un prejuicio o una mentira deliberada. El «yo», en ese caso, sigue validando como cierta su versión, porque sólo él ha tenido acceso al escenario y los seres que describe. Lo ampara también la lejanía y la singularidad de su experiencia personal.

La credibilidad de la voz autoral, que es por sí misma un argumento de autoridad, es la que ha permitido que la escritura de viaje haya estado poblada de monstruos verosímiles, árboles fantásticos, paraísos terrenales y biografías de personajes inexistentes. La primera reacción ante el texto de viaje es el asombro, no la desconfianza, y por lo general la versión de un viajero es tomada por cierta hasta que otro viene a desmentirla, algo que no siempre pasa. El «yo» también permite la falsificación de la biografía del escritor protagonista del relato, incluso la mitificación o apología de sí mismo y su aventura. El viaje, en tanto que terreno de creación, es por eso mismo un lugar ideal para que el viajero se construya como personaje, es el espacio donde representar un papel elegido: de príncipe viajero, explorador, marinero, excéntrico, poeta viajero, *flâneur*, artista, ciudadano, pícaro, caballero andante, soñador, truhán o cosmopolita. El viajero pone en escena su interpretación, y por eso el viaje es, por lo general, un ejercicio de montaje, una puesta en escena, un espectáculo en un escenario, y un friso de actores y personajes, un juego de efectos, un drama. El viajero es el director de su propio espectáculo.

En el relato de viaje, como testimonio, no está permitido entrar en el pensamiento de los otros personajes, a riesgo de poner en entredicho la verosimilitud de la narración (Colombi, 2006: 34). No hay pues viajero omnisciente, sino testimonio personal, desde la supuesta «objetividad subjetiva» de quien lo ha vivido. Además, el viajero es demasiado protagonista para abstraerse de su narración, y de algún modo no necesita el artificio retórico de la voz de fuera. Su voz, como explicaba Darío Jaramillo del cronista, asume la responsabilidad de lo narrado (2012: 22). De ahí que para hablar de los otros el viajero utilice técnicas como el *mise en abyme* o el recurso de los diálogos, algo que le permite presentar otros puntos de vista o incluso ideas controvertibles o prejuiciadas. El relato de viajes, se ha dicho, es un sistema de diálogos.



Asimismo, el viajero es un ser ecléctico, a quien el viaje va transformando, es un ser capaz de ser otro, de asumir muchas máscaras, algo que le permite ver desde la mirada del Otro, infiltrarse en la sociedad que visita y ejercer con su testimonio eso que luego el periodismo denominará periodismo vivido, una técnica informativa que el viajero ejerció mucho antes que el periodista. Y quizá por eso no importa tanto la mitificación que el viajero haga de sí mismo, o las máscaras que emplee, porque como hemos dicho, lo que trasciende en el texto de viaje es el espectáculo del mundo que el autor presenta, la historia particular que transmite porque, aún cuando la suya sea una media verdad, eso no significa que con ella el viajero no haya tenido también el deseo de informar, de moralizar, de proponer nuevos modelos de sociedades y de personas.

El problema es cuando el viajero, aparte de inventar monstruos y hacer apología de sí mismo, falsea la sociedad con la que se topa, esa cultura que recién conoce y sobre la que, tras un breve paso por ella, ya se siente legitimado para teorizar. El relato de viaje será siempre el testimonio de un extranjero, un posible encuentro –o choque– de civilizaciones, y muchas veces una aproximación pobre, superficial, prejuiciada o contradictoria, en la que el escritor traslada, en su escritura, su ceguera y sus prejuicios. El «yo» narrador también valida esa desinformación, esa especie de testimonio ciego que sólo corrobora la postal y el testimonio de la propia extranjería del testigo. Por eso hay que aceptar que, aunque toda grafía es un testimonio, como decía Derrida, ese testimonio puede ser incompleto, manipulado, errático o simplemente el reflejo del viajero y de la sociedad de la que proviene, que en la que visita encuentra un espejo en dónde mirarse. El relato de viaje da testimonio de la alteridad, al mismo tiempo que en ella el viajero se proyecta. E incluso el viajero que procura ser fiel y recurre a fuentes y testigos locales, su relato pasa también por el tamiz de sus interlocutores, con lo cual, una vez más, no ve con su mirada, sino con ojos ajenos. Ese testimonio, por eso, depende no tanto de la exactitud como de la honradez del mismo. No se trata de una fotografía, sino de una interpretación, en sí misma informativa.

La «foto, la ilustración y el dibujo» son también elementos informativos y recursos de verosimilitud del texto de viaje. “Ya que no puedo expresarlo con palabras, dibujo o hago una foto”, puede pensar el viajero, y esa imagen es una constatación de su deseo de comunicación y claridad, de su intención informativa. El *mapa* es una de las primeras manifestaciones de ese recurso: tienen por definición



un carácter utilitario, informativo, pero también encierran, por definición, una mentira: van evolucionando con el conocimiento real del mundo. Así, de los primeros mapas en los que sólo existía la tierra conocida de los griegos a los satelitales de hoy, todavía no existe el mapa perfecto, siempre le faltarán accidentes, pequeños detalles, siendo necesariamente una interpretación, información parcial. Pero esas cartografías las levantó históricamente el viajero, y son la representación de una determinada imagen del mundo, informaciones de una cosmovisión, por lo que si miente no es tanto por falta de instrumentos, como porque su topografía responde necesariamente a los pensamientos y modos de una época determinada. La verdad del mapa, por eso, es una verdad contingente, cultural, con fecha de caducidad en tanto el tiempo la va desmintiendo, o cambia la cosmovisión, avanza la ciencia o se superponen nuevas investigaciones. El mapa es verosímil, pero no deja de ser, como toda gráfica de viaje, una interpretación.

La *ilustración* y el *dibujo* en los libros de viaje son igualmente informativos y forman parte de la estrategia narrativa. La imagen, desde siempre, parece validar la objetividad de la mirada, es soporte de verdad. Los viajeros dibujan, los científicos ilustran sus anotaciones sobre el terreno, y desde el siglo XVI ya se les aconsejaba a los viajeros aprender a dibujar para lograr la comunicación precisa y oportuna de sus observaciones y también para dar cuenta de aquello a lo que no llegan las palabras. Pero esa ilustración también es vehículo de falsificaciones, imágenes del mundo hechas a medida, complemento de mentiras y medio para la validación de prejuicios e interpretaciones equivocadas, como sucedió con las ilustraciones de los relatos de viajes medievales, a imagen de los bestiarios y los *mirabilias*. Al mismo tiempo, se indaga en la naturaleza y el paisaje, también, a través del arte y el dibujo. Lo hicieron personajes como Humboldt o Goethe, validando la representación pictórica como forma de comprensión del mundo y forma de acceso al conocimiento. Y para muchos autores no se trata tanto de ilustrar como de aprender a ver, como dijo Saint-Exupéry, porque la escritura es una consecuencia (Cf. Sorela, 2000: 11). Por eso para muchos viajeros sus dibujos no funcionan como recursos paralelos al texto sino como una forma de escritura en sí misma. Es escribir gráficamente, una forma de escritura autosuficiente, dibujos que son caligrafías. Esa es otra de las formas en las que el viajero informa de su viaje, y más que de un paisaje objetivo, lo hace de su determinada visión o la de su época, además de los fines estéticos que también acompañan al escritor. Así, el dibujo sustenta también el



carácter descriptivo del texto de viaje. No por nada la segunda acepción de la palabra «dibujar» es «describir».

El último de los recursos que hemos identificado en esta tesis como informativo y de verosimilitud es la *fotografía*. La imagen, como las ilustraciones y las infografías, complementa la información que el viajero provee, contextualiza y pone al lector en contacto con el escenario del viaje, quien, a través de la imagen y la descripción, se vuelve también observador. La foto es, por lo general, una demostración de la verdad, una prueba de lo visto al mismo tiempo que constatación de que el viajero realmente ha estado allí; es depositaria de memoria visual, archivo del pasado, testimonio de sociedades que desaparecen, ciudades que cambian a toda velocidad, animales extintos, conflictos vivos que luego pasan al olvido.

La imagen en el texto de viaje funciona igual que en periodismo; la carga documental es indiscutible. Puede ser exótica, etnográfica, turística, costumbrista o simplemente la reiteración de una postal. La imagen actúa como paratexto de la escritura de viaje, e incluso puede funcionar como elemento principal de la narración, ser también una forma de escritura. En las revistas modernas para turistas, las fotos cumplen una clara función ilustrativa, y las miles de imágenes «de viaje» que producen los turistas pueden llegar a constituir, más que información, reiteración, ruido. Un ejercicio de ceguera, una simple postal.

Tras el desarrollo de la cámara oscura y el daguerrotipo, la imagen es recurso de verosimilitud porque asumió el poder de legitimar con su verdad técnica aquello que el viajero narraba. Pero se ha evolucionado mucho desde entonces, desde la concepción de la imagen como realidad. Hoy sabemos que ésta es más bien simulacro, apariencias. La foto, como cualquier gráfica viajera, depende de la actitud del fotógrafo y de sus intenciones, es un lenguaje, por tanto, subjetiva. No copia entonces la realidad, sino que la interpreta y altera necesariamente aquello que retrata. Ahí reside el paradigma de la fotografía de viajes, o de cualquier fotografía: por un lado informa, genera sensación de objetividad y exactitud, de verdad y objetividad, pero al mismo tiempo depende de su emisor, de su forma de mirar y del contexto que lo rodea. Sin embargo, aunque es cierto que el relato de viajes ha empleado la foto, la ilustración y el dibujo, concluimos que en este género narrativo lo que prima es el texto, no la fotografía, que funciona siempre como apoyo, salvo



en contadas excepciones. La foto es una especie de coartada que el buen viajero no necesita. El viaje, como dice Sorela, es precisamente lo que sucede detrás de los ojos, no delante (2003: 201), y la experiencia y el aprendizaje, que es lo que cuenta en el texto de viaje, no suele ser aprehensible por la fotografía.

De cualquier modo, la imagen es recurso de verosimilitud e información, vehículo de comunicación de la realidad pero también de la subjetividad, el prejuicio y la mentira, cuando está manipulada. La imagen es peligrosa en su superabundancia -es ruido-, o su espectáculo -de la guerra, del exotismo-, y también en la medida que amenaza o se impone sobre el discurso, el relato, que es lo verdaderamente importante. En el caso del relato de viaje no es posible caer en el tópico de que la imagen vale más que mil palabras. El relato es la forma de comprensión sutil, que profundiza, mientras que la imagen, que no es narrativa por sí misma, por lo general se queda en la superficie, homogeniza y elimina los matices. De ahí que su carácter informativo y verosímil, igual que el de todos los recursos que hemos sistematizado en esta tesis, deba sopesarse en su justa medida.

Creemos, en conclusión, que todas las estrategias narrativas del viajero que hemos identificado aquí deben ser tenidas en cuenta en los futuros estudios sobre la poética del género, ya que son evidencia de la primacía del valor documental de este tipo de textos. Porque lo fácil es decir que mienten. Decir que el viajero falla al dar las medidas las pirámides, que exagera en las duras condiciones de un viaje, que mira, desde su propio prejuicio, una sociedad determinada o que introduce algún ser maravilloso entre sus páginas, es relativamente sencillo. A cualquier viajero, si esa es nuestra voluntad, podemos pillarle en un renuncio, una exageración o prejuicio. El engaño en el texto de viaje se camufla, como hemos indicado, de múltiples maneras y puede venir en forma de ignorancia, hipérbole, manipulación y plagio, también a través del engrandecimiento de un personaje y sus hazañas, e incluso entre falsos diarios y memorias.

Pero en esta investigación, queda claro, nos enfocamos menos en su mentira y más en su verdad. Hemos comprobado que, por definición, un autor viajero no miente con intención de engaño. Si lo hace es porque cae en la tentación de copiar una fuente que a su vez mentía, por ingenuidad al reproducir una falsa leyenda o porque consideraba su invención una metáfora edificante, capaz de decir más que



una descripción pormenorizada. Lo sencillo es decir que todo es ficción, que incluso Homero, el referente narrador de todos los tiempos, pudo no haber existido, cuando lo que importa es la noticia del mundo que conservó en sus páginas, y esa no lo han borrado ni siquiera los treinta siglos que han pasado desde su aparición. Y por eso mismo hoy nos siguen interesando los relatos de viajes de tiempos pasados: sobre todo por la información de todo tipo que en ellos se guarda.

Así, creemos haber demostrado que el relato de viaje es básicamente informativo y que su relación con la actividad periodística, de informar, ha sido más que estrecha, ubicándose, el viajero y su relato, en los orígenes de la profesión. Cuando todavía no existía la especialización de las profesiones, ya existía un informador-viajero-historiador-narrador-testigo que daba cuenta a sus contemporáneos de las noticias lo que había más allá de sus fronteras, y estos por lo general configuraron su imagen del mundo a partir del sentido de realidad que traían ellos en sus relatos.

Pero parece que ya no es necesaria esa noticia de la lejanía. La globalización ha creado el espejismo de un mundo hiperconectado y el relato de viaje no tiene, ni por asomo, su auge del pasado. Cada vez hay más autores mestizos, que viven a caballo entre varios países y escindidos entre culturas, que escriben desde la periferia, pero muy pocos escriben sobre el viaje. ¿Es la escritura de viaje un género agotado, como dijo Percy Adams (1983: 282)? ¿Estamos ante la muerte del relato de viaje, como vaticinó el profesor francés François Moureau (1986: 167)?

#### **4.4 ¿Es el relato de viajes un género exhausto?**

Decía Martín Caparrós, en una reunión de nuevos cronistas latinoamericanos en México, que ya no es pertinente preguntarse de qué hablamos cuando hablamos de crónica, que la pregunta ahora sería de qué hablamos cuando escribimos una crónica. El mismo planteamiento se puede aplicar al relato de viaje. Ya no es necesario seguir preguntándose por su poética o por tipologías, cuando ya está demostrado que es un género híbrido, escindido entre lo literario y lo documental; cuya pragmática, como demostramos en esta tesis, tiende mayoritariamente a lo utilitario e informativo.



Lo oportuno ahora es intentar comprender cuál es el relato de viaje que es pertinente hoy, en el mundo de la globalización, de internet, de los organismos multilaterales, de la inmigración, el turismo y las fronteras.

En primer lugar, consideramos que el viajero es el llamado a combatir la lógica del turismo de masas que homogeniza, destruye costas, paisajes y monumentos, refuerza las fronteras, deslava la experiencia del viaje y lo convierte en producto, en simulacro. Como dicen Turner y Ash, el turismo es la imagen opuesta del Rey Midas, porque destruye todo aquello que tiene cierta belleza (1991: 17).

El relato de viaje debe participar en ese reaprendizaje del viaje que la sociedad actual necesita, para recordar la importancia del desplazamiento como método de conocimiento, de comprensión de los otros: "Viajar hace a los hombres discretos", dijo Cervantes (cit. en Lafuente, 2007: 10) y es "un ejercicio de mutua tolerancia que nos enseña la mutua estimación", como dijo Lawrence Sterne (2008: 105).

Porque el viaje del turista es completamente opuesto al del viajero que improvisa, que busca respuestas, que se recrea en la errancia, que por lo general viaja sólo, que más que las piedras le importa lo humano, que no planea meticulosamente las etapas ni los itinerarios, a quien la experiencia del viaje le transforma –no sale ileso de la ruta– y, sobre todo, que escribe. Si algo diferencia un turista de un viajero es que éste último relata su experiencia, y el conocimiento que ambos obtienen de sus desplazamientos dista mucho de parecerse: el del escritor es un conocimiento interior, intencionado, que tiene que ver con el hombre y el mundo. Por el contrario el turista sólo ve lo que le indican sus guías y, al visitar un museo, un monumento o una ciudad en un viaje organizado, tiene la sensación, el espejismo, de estarse «cuturizando», siente que aprende durante el recorrido, pero no es cierto. Aquello no es más que una instrucción superficial que luego pocos turistas recuerdan. Como dice Gasquet (2006: 65): "el viaje es una excusa para el viaje interior y la dimensión iniciática reside en la exploración humana. El escritor viajero se presenta como una respuesta radical al turismo de masas".

Y mientras el viaje es transformación, riesgo, una especie de caída del caballo, el turismo es como un matrimonio arreglado, un espejismo de aprendizaje. Es la abolición del obstáculo y de la dificultad la que impide al turista conocer, aproximarse verdaderamente al conocimiento que supone, desde Descartes y su método científico, dificultad, etapas, búsqueda y finalmente hallazgo. El viaje, ya lo



intuía el filósofo, es uno de los métodos más eficaces para aprender a distinguir lo verdadero de lo falso (2011: 20).

La escritura de viaje hoy lleva en sus líneas el ideal del hombre moderno, en tanto que el viajero, su protagonista, representa lo mejor del siglo XXI por su manera de estar en el mundo: su obsesión por la libertad, el cosmopolitismo, su idea de un planeta abierto pero todavía por descubrir, su hospitalidad y su conservada inocencia, capaz de seguir creyendo en la utopía, de seguir buscando. Herederos de Descartes, el suyo es un deseo de aceptar al otro en su diferencia y narrarlo para comprenderse y comprender. Como dijo Fussell, el viajero es una celebración implícita de la libertad (2001: 106).

Si es cierto que viaje y escritura parten de una misma raíz, la curiosidad, el relato de viaje que hoy es pertinente será aquel que sea capaz de volver a activar precisamente los resortes de la curiosidad y del asombro, esos que Stevenson definió como dos ojos a través de los cuales se ve el mundo con los colores más sugerentes (2008: 186). Y también pertinente será el que consiga contar nuevas historias en un mundo que parece estar todo descubierto y en el que, gracias a los medios de comunicación y a internet, parece que ya no es necesario que nadie traiga la noticia de la lejanía. Pero esa es justamente la idea que el viajero de hoy debe a combatir, porque su texto ha sido históricamente una invitación al asombro, a la curiosidad, esa cualidad en la que los griegos veían un síntoma de la juventud y que Ortega definía como la plena vitalidad del espíritu. La curiosidad y el asombro son dos cualidades que difícilmente se desarrollan en la cotidianidad, en los límites conocidos, y por eso es necesario *atravesar la frontera*, esa expresión que tanto utilizaba Kapuscinski, para asimismo comprender, como dijo Magris, que viajar es también descubrir que siempre se está en el otro lado (2008: 15).

El relato de viaje puede activar esos mecanismos, como lo hizo ese primer aborigen que se alejó de su grupo y volvió para contar a todos aquello que había visto, o como lo hicieron Marco Polo, Colón y tantos otros. El relato de viaje ha de hablarle a un afín, a otro curioso que como él ha querido ver tierras lejanas, adentrarse en lo desconocido en búsqueda de lo exótico o del conocimiento, pero que quizá, a diferencia del narrador, no ha tenido la oportunidad de hacer ese viaje. Y si no es curioso, su escritura de viaje es la que debe activar ese resorte, hacer esa invitación a lo desconocido.



Y no sólo activar la curiosidad en términos de exotismo, bellos paisajes o culturas lejanas, sino también referirla a problemáticas contemporáneas, para comprender las motivaciones de los nuevos inmigrantes, las etnias en peligro, los conflictos que se fundan en odios ancestrales o las periferias de nuestras propias ciudades. El viajero, con su viaje a lo lejano y también a lo cercano, puede generar afinidad e identificación, esas que Benjamin definía como cualidades de la narración y que son indispensables para comprender el mundo en el que vivimos. Ahí está otra de sus obligaciones: recuperar el arte de la narración sobre la tiranía de la actualidad y la información, que es efímera y privilegia los datos por encima de las historias memorables.

Por eso el relato del viajero también está llamado a desmitificar la fotografía, la imagen tergiversadora de lo exótico, la espectacular de la guerra o de la miseria. Como dice Berger, sólo aquello que es capaz de narrar puede hacernos comprender, y las fotografías no narran nada por sí mismas; sólo conservan apariencias instantáneas (2001: 57). Hoy, que vivimos en el mundo de lo visual, es la narración del viajero la que contextualiza, la que huye del instante, de lo efímero. El relato de viaje, como crónica, es el que procura largos trabajos de campo y trae consigo historias destinadas a quedar fijadas en la memoria; combate el estereotipo, el colonialismo y los nuevos racismos. Más que imágenes y descripciones, el texto de viaje debe ser un ensayo sobre la naturaleza humana.

Además, las revistas para turistas, el mal llamado periodismo de viajes, cientos de blogs y las redes sociales para pseudoexploradores privilegian la información comercial y los publrreportajes sobre destinos turísticos, al mismo tiempo que el relato de viaje se ha vuelto marginal, minoritario. Pero el viajero debe aprovechar los nuevos medios y nuevos formatos precisamente para contar sus historias, nuevas historias, para combatir esa ingenuidad de que todo ya está descubierto y que ya no existen terrenos por explorar. El viajero es precisamente el que mueve esa frontera y vuelve para contarla.

Y cuando decimos nuevos medios y nuevos formatos nos referimos a las posibilidades de internet y las redes sociales como canales de difusión y soporte del texto escrito, del relato de siempre, si se quiere con la experimentación que permiten esas nuevas vías, pero lo importante, una vez más, es el relato. Esas redes, además, como explica Caparrós (2012), han liberado a la crónica de su tradicional papel de



darle voz a los que no la tienen, porque ahora cada cual se expresa con la suya, tiene el canal para hacerlo. Sin embargo, el mundo sigue siendo igual de grande, las barreras culturales e idiomáticas continúan ahí, con lo cual no se puede caer en el equívoco de la «aldea global», de que ya no hace falta que nadie informe de la lejanía bajo la superstición de que hay informadores locales a los que todos tenemos acceso, porque no es cierto. El viajero es el que debe ir hasta allí para seguir siendo el traductor de lo extranjero, de la alteridad, porque él es el que abre ese diálogo entre «los otros» y «nosotros». Él es el que históricamente ha ejercido como vínculo, él ha sido el políglota. Trajo las noticias de las regiones aisladas, configuró con su relato el mapa del mundo, ese mapa que hoy sigue siendo un desafío, porque para un occidental Mongolia sigue siendo tan desconocida como en los tiempos del Gran Khan, y el corazón de África es casi tan inaccesible como en los tiempos de Burton, Speke y el Doctor Livingstone.

También el viajero, con su relato, puede dar una lección de humildad (Kapusinski, 2006: 51). El viaje nos revela ignorantes, pequeños. El viaje es un choque con el Otro y deja un pozo de «amarga sabiduría», como la definió Nooteboom. Pero no hay razón para el pesimismo, porque como dice Paul Theroux, el viajero es un optimista: “el viaje en sí es una suerte de optimismo en acción” (op.cit: 23). Precisamente por eso el relato de viaje es el que, como dijo Lévi-Strauss, da testimonio de que nuestro modo de vida no es el único posible, de que hay otros modos que han permitido a los seres humanos llevar una vida feliz. El relato de viaje es precisamente el que nos aleja de la presunción de que nuestro pequeño pueblo es el ideal, para así respetar otros modos de vida y las lecciones de esos otros que bien vale la pena escuchar (cit. en Nooteboom, op. cit: 101). Porque como ya intuía Descartes en el siglo XVII, los otros son distintos a nosotros, pero no por ello bárbaros, sino también hijos de la razón (2011: 19).

El relato de viaje que tenga cabida a futuro será aquel que consiga superar la creencia de que se es realista porque se copia la realidad –una ingenuidad, como dijo Vargas llosa (2005: 36)–. La historia del relato de viaje es la historia de un triunfo, no de un fracaso: a pesar de que nunca es posible comunicar la realidad con todas sus aristas, de que la narración es siempre incompleta y de que sus informaciones estuvieron históricamente cargadas de mentiras, el relato de viaje ha conseguido informar del mundo en todas las épocas a pesar de su media verdad. El viajero es el que ha comprendido desde el comienzo que no existe tal cosa como la



historia, y que lo que cabe es la interpretación, como supo verlo Kapuscinski. El viajero es el que históricamente no ha creído en la ilusión del realismo: ha inventado historias –incluso en el tiempo del empirismo y el Siglo de las Luces–, ha formulado nuevos mitos –grandes arquetipos occidentales vienen del viaje: el naufrago de Crusoe, el caballero andante, el viajero que vive su odisea particular, el peregrino–, y ha sido capaz de anticipar historias que han terminado siendo verdaderas, como el viaje a la luna, al fondo del mar. Si la crónica hoy es “la agente del mito popular” (Jaramillo, op.cit: 54), el viajero contemporáneo es uno de los llamados a crear nuevos Robinsons, Guilivers, Quijotes y pequeños príncipes, como lo hicieron Defoe, Swift, Cervantes y Saint-Exupéry. El auténtico arquetipo del viajero parece tan simple que muchos lo confunden con un cuento para adolescentes (también *La isla del tesoro* de Stevenson, o el *Huckleberry Finn* de Twain), pero es tan rico en complejidad que ni la trivialización ha conseguido restarle a su poder metafórico y a su modelo de hombre en libertad.

Porque la realidad, ¿qué es la realidad? Esa palabra maleable que no terminamos de saber qué significa –que desde Aristóteles y Platón es un debate en el que no acabamos de ponernos de acuerdo–, a veces termina por designar, como dijo Jose Asunción Silva, lo trivial, lo cotidiano, lo insignificante (cit. en Rotker, op.cit: 67), y de la que bien dijo Nabokov que no significa nada sin comillas<sup>523</sup>. La realidad es aquello que el turista va a comprobar que está ahí, como la torre Eiffel en París, pero es precisamente de la que el buen viajero se olvida, porque viaja para ver, no para reconocer lo que se supone que tendría que encontrar. Y precisamente por eso hoy no es pertinente el relato «espejo», el que es reflejo fiel y objetivo de lo que se ve, ese viaje ya no es necesario. El viaje descriptivo tenía su razón de ser cuando todo estaba aún por descubrir y la única posibilidad de contemplar el espectáculo del mundo era a través de los ojos del viajero. Ese «reconocimiento» ya no es necesario precisamente en la época de la hiperconexión, los medios masivos de comunicación, las redes sociales y las imágenes: ¿Para qué describir hoy minuciosamente las pirámides de Egipto? Lo que importa ya no es el paisaje, sino lo que sugiere. Ya no se trata de contar que el mediterráneo existe y tampoco de la «retórica de la objetividad» –no por lo menos en el relato de viaje–, entre otras razones porque no hay por qué ser objetivo frente a la pobreza, el dolor, la

---

<sup>523</sup> NABOKOV, Vladimir (1975): *Lolita*. Barcelona, Grijalbo, p. 181.



inmigración, la desigualdad, las fronteras, la fealdad o la belleza. La objetividad de las cifras es una forma de complicidad y también de ceguera.

Por eso es posible que sea cierto que hoy el relato de viaje es un género exhausto, algo que ya dijo Percy G. Adams en los años ochenta, y también François Moureau, director del Centro de Estudios sobre literatura de viaje en París, cuando vaticinaba entonces la muerte de la literatura de viaje en manos de los naturalistas, antropólogos, científicos, defensores de la objetividad y la racionalización del relato. Muere el relato cuando la información pura y dura se impone sobre la narración.

De ahí que sea necesario el viajero que busca, que es un eterno inconforme. Y también el cronista, el que todavía cree en su texto como arte para interpretar la realidad y formular nuevas propuestas de comprensión e interpretación. Como decíamos, se trata de crear nuevos mitos y traer nuevas historias, lo cual no significa mentir, sino seguir el camino de la crónica, en el que la literatura –como herramienta de profundización, de analogía, de símbolo– y el periodismo –de información, con base en la realidad, de actualidad y pertinencia– han conseguido consolidar un espacio propio, un matrimonio bien avenido. Porque como dijo Magris, “acaso hoy la narrativa más auténtica sea la que cuenta no a través de la invención y la ficción puras, sino a través de la toma directa de los hechos” (2008: 18). La escritura de viaje ha sido y debe ser, sobre todo, literatura de no ficción, narración de lo real, en la que el desplazamiento es la herramienta para conocer a los hombres. Y si inventa éstas deben ser «historias verdaderas», en las que la ficción esté al servicio de verdades mayores, como lo entendieron Defoe y sus sucesores desde le primer momento.

También el relato de viaje hoy debe seguir el camino que desde el Romanticismo hasta nuestros días ha ido empezando a reconciliar esa concepción mítica del pensamiento con la ciencia, comprendiendo que no hay razón para desconfiar de la explicación poética de la realidad que también puede ser fuente de conocimiento y de verdad. Precisamente como la entendió Herodoto, que habló sobre los Otros en términos reales pero también alegóricos, metafóricos, donde el mito y la fantasía no eran obstáculos para la comprensión sino, por el contrario, vehículos de comprensión y entendimiento (Kapusinski, 2006).

Finalmente, el relato de viaje está llamado a participar en el discurso de dos de los grandes temas de nuestro tiempo: la frontera y la identidad.



Por un lado, una de sus principales responsabilidades hoy es combatir la idea de frontera. La globalización parece ser el último viaje posible: se hace evidente que ésta no hace necesariamente el mundo más pequeño, al acercarlo con su libre mercado, aviones, trenes ultrarrápidos y medios de comunicación de acceso global.

Por el contrario, el mundo se hace más grande, más complejo, más multicultural pero con menos matices, pero al mismo tiempo más segregado, con más visados necesarios. Hoy se mueve el dinero, la tecnología, las ideas, las imágenes, pero en la globalización, paradójicamente, a quienes más les cuesta viajar es a las personas, y esa movilidad y circulación es más difícil para depende quién y qué nacionalidades, una especie de segregación disimulada, que unos aceptan mirando para otro lado y otros no pueden combatir porque la frontera es un enemigo invisible, una especie de *proceso de Kafka* contra el que pelear parece una quimera en el mundo de las identidades y la industria de los pasaportes, como la llama Sorela. Kapuscinski, en uno de sus libros, definió la muralla china como un escudo a la vez que una trampa. Mampara y jaula (2006: 85). Eso es hoy la frontera. Y el viajero debe combatirla no sólo porque cruzarla es indispensable para su desplazamiento –no hay viaje sin que se crucen fronteras, Magris (2008: 15)– sino porque en ella está su ágora, su espacio natural de diálogo consigo mismo y con los Otros, es un punto de encuentro y de intercambio.

El viajero puede, con su discurso, ayudar a comprender la cárcel que suponen las identidades cuando son excluyentes. El escritor de viaje es cosmopolita por definición –por eso hablar de fronteras en la escritura de viaje tiene menos sentido que en ningún otro sitio (la ausencia de fronteras es precisamente lo que define esta escritura– y por eso sabe que sólo sumando identidades es posible entender la complejidad que nos rodea. Restar es circunscribirse al nacionalismo o al localismo, siempre tan cortos de miras. Y es pertinente su capacidad de construir identidad a través de la diferencia y la extranjería. Identidad no para exaltarla sino para combatirla, fragmentarla, multiplicarla, para sumar y comprender. Identidades múltiples para salir del discurso único, del peligro de la homogeneidad sobre todo del pensamiento. Y como dice Fernández Mediano (2006: 172), para eso hace falta que nos reconozcamos iguales y diferentes a los otros: ese Otro con el que tengo una identidad radical como ser humano, al mismo tiempo que tengo una identidad personal que construyo a través del distanciamiento, en tanto que el viaje también es, como se ha dicho tantas veces, una forma de conocerse sobre todo a sí mismo. El



viaje es ese espacio de libertad, cosmopolitismo, identidades múltiples, curiosidad, mestizaje y tolerancia.

El relato de viaje ha de ser, sobre todo, un modelo de libertad. Es difícil encontrar un gran relato de viaje en el que no aparezca esta palabra, en tanto que el que se desplaza es sinónimo de hombre libre. A mediados de siglo Saint-Exupéry escribió que estábamos castrados de una forma muy curiosa: se nos cortaron las manos y los pies y luego nos dieron libertad para marcharnos (2000b: 227). Esa castración, hoy, son las fronteras y los pasaportes, la cultura única. Pero el viajero es aquel que no se conforma, que aspira a moverse, a vivir. Es aquel que, como los masais africanos, moriría en cautiverio, o como ese pájaro que si es encerrado en su temporada de migración, bate sus alas y ensangrienta su pecho contra los barrotes de la jaula, o que comparte con los tuaregs esa idea de que hay que ver el cielo sobre tu cabeza. Por eso el buen viajero con su relato derriba la frontera, porque ensancha el mundo y sabe que su mapa sigue siendo un desafío, porque es consciente del peligro de la cultura única y siente la urgencia de lo que puede desaparecer. Él es quien combate los tópicos, los estereotipos, los simulacros y los falsos exotismos que no crean movimiento, sino estaticismo. Frente al *homo faber* de la tecnología y la máquina, el *homo viator*, como ha dicho García Gual (2012: 3).

Pero el viaje, a pesar de todo, no dejará de ser la metáfora de la vida, de la muerte, del conocimiento. El viaje no puede morir porque el movimiento es innato al hombre y en cada uno hay un descubridor, como dijo Borges. Y hasta que el mundo no sea un lugar inhabitado habrá viajeros que intenten encontrar, en el camino, respuestas, y volverán para contarlos. Hay quien ha buscado solución a sus preguntas en la montaña, en el desierto, en África, en el fondo del mar, y ha arrancado algunos secretos a la naturaleza, rozando alguna verdad universal. Y el viajero ha regresado para escribirla y compartirla con otros, al mismo tiempo que les ha invitado a viajar. El viaje que hoy es pertinente es aquel que como Karen Blixen o Martha Gellhorn cuando escribieron sobre África, o Chatwin de Australia o Mary McCarthy de Florencia, generaron en sus lectores el deseo de soltar el libro y más bien hacer la maleta.

El relato de viaje tiene que ser necesariamente una invitación a marcharse, a viajar, por lo menos una vez, lejos de casa. El viaje, como dijo Céline, es útil, activa la imaginación (todo lo demás son decepciones y fatigas), y por eso el viajero



pertinente será aquel que active el resorte de la libertad, la curiosidad y el asombro para que otro, como él, emprenda el camino y intente descubrir aquella sabiduría que sólo provee la ruta.



## AGRADECIMIENTOS

### Sentir de golpe el viaje

Una noche, arropado bajo un manto de estrellas en el desierto, Saint-Exupéry dijo haber «sentido de golpe el viaje». Nooteboom, en un hotel mugriento y anónimo en Mauritania, también bajo el cielo oscuro y la resplandeciente quietud del silencio y la noche, entendió que no era otra cosa que un viajero, uno que escribe y describe el mundo. Kapuscinski tuvo la misma sensación al cruzar por primera vez la frontera del país en el que había nacido, y desde entonces no dejó de moverse. Llamó a aquello «contagio del viaje», una especie de enfermedad incurable que le obligaba a seguir viajando, igual que Herodoto. Rilke siempre pensó que no le estaba permitido tener una casa, que lo suyo era vagar y esperar. Camus era un viajero de la «soledad poblada» de la ciudad y sentía el viaje en lo alto de Père Lachaise en París. Blaise Cendrars, camaleón, viajero, alquimista de su propia vida y siempre dispuesto a atender a la llamada de lo desconocido, decía que no aspiraba a escribir, ni a viajar, ni al peligro, sólo a vivir.

Se trata entonces de una elección. El viaje es una especie de vida elegida en la que el único modelo a seguir es el del hombre libre. Se trata de conquistar una mirada propia y de renunciar a los simulacros. Pero eso implica muchas renunciás: se descarta la posibilidad de un domicilio fijo, de una vida al uso. Ya no habrá banderas en las que poder envolverse ni identidades únicas a las que aferrarse. Y se aprende muy rápidamente, por una especie de desarraigo crónico, que deja de existir la posibilidad de sentirse en casa en ningún lugar. No hay regreso, no hay llegada. Viaja sólo quien sabe irse, como explicó un poeta setón. El único equipaje será su propia vida, y sus sueños. Y en esa ruta hay peligros, permanente transformación. No hay forma de salir ileso de la lucha contra las fronteras, de la suerte de ver el mundo, del encuentro con los Otros. Un trasegar que sucede en medio de una gran soledad.

Pero el viajero está dispuesto a pagar el precio. Se enamora rápidamente de su condición y de su lugar en la periferia. Es consciente de su suerte, del espectáculo que contempla. Se sabe privilegiado de poder ser el actor de su propio espectáculo, de inventar su guión, decidir los escenarios y hacer de sí mismo el personaje que más le interesa. Es así como se pone en camino y comienza a escribir con su propio



cuerpo, siguiendo la máxima de Stendhal y aspirando a hacer con todo ello una obra de arte, a vivir en la literatura, en la imaginación, en la poesía. Y el viaje es su forma de respiración.

Por eso no hay más ruta que la nuestra, como dijo Siqueiros. Esa ruta empieza mucho antes de salir al camino y una vez en marcha existe, claro, la tentación de detenerse. Como ese personaje del cuento de Mrozek que llega a un hotel en el que sólo pueden hospedarse viajeros que no viajan más, y él piensa por un momento en quedarse. O la alegoría de Murakami en *After dark*, en la que tres hermanos escalan una montaña para elegir desde qué punto contemplarán el mundo. Sólo uno de los tres llega a la cima. Los otros dos se contentan con ver solamente un trozo del paisaje.

Esta tesis ha sido para mí una metáfora de mi propio viaje, de mi decisión de ponerme en camino. Y no salgo ilesa. No hay regreso de la aventura en la que se ha embarcado mi cabeza. Y acabo esta investigación, como un viaje, a sabiendas de que nunca puede realmente terminar: hay resúmenes, omisiones, citas, pausas, encuentros, elipsis, despedidas y muchos pendientes. La tesis ha sido también la metáfora de cómo el viajero muere muchas veces en la ruta. Hay marineros que dejan el barco, algunos ni siquiera dicen adiós –igual que en el gran viaje de la vida–. Pero no importa. Ellos también te han enseñado, y esa parte del camino que hicieron contigo fue gracias a ellos más llevadera.

Pero los que importan son los que están, y los que se quedan. Esos que te han ayudado a mantenerte en la ruta. Con los que dialogas –el viaje es, al fin y al cabo, un sistema de diálogos–; son los que te mantienen los ojos abiertos y su mano es la que te separa el suelo antes de que te caigas. Ellos te dan las cachetadas necesarias cuando el norte –o el sur– parece que se desvanecen. Son los que se quedan en puerto, aceptan con generosidad tus despedidas y esperan tus regresos. Ellos saben que tu viaje es búsqueda, pero te acompañan sin preguntar qué es acaso lo que estás buscando. A ustedes, que saben quienes son, infinitas gracias.

Yo he sentido de golpe el viaje no una, sino varias veces. Hace muchos años sobre el lomo de un caballo que galopaba a toda velocidad en una hacienda del Magdalena Medio colombiano. También en el avión que, a mis 18 años, me llevaba lejos de mis grandes amores porque yo lo había decidido así, en una especie de primera aspiración real a una vida en libertad. Y cómo no en una estación de policía



de frontera en Alemania, un día infinito, con su noche silenciosa y brillante, cuando me estrellé por primera vez contra la frontera.

Esta tesis no es más que un intento por comprender todas esas sensaciones, ese «sentir de golpe el viaje». No es más que el comienzo. Me dispongo a seguir viajando.



## GENERAL SUMMARY

**Key words:** travel writing, travel journalism, travel literature, travel, journalistic chronicle, traveler's narrative strategies, travel writers.

How do travel writers report about their journeys? Which narrative strategies do they use? Current research explores the hybrid nature of travel writing—the role of the fictive and referential aspects—, and one of its most important conclusions is that it is mostly a factual genre, though it employs fictional techniques. Research also examines the various contexts of travel writing, its characteristics as informative texts as well as its major importance on the origins and evolution of journalism and the journalistic chronicle.

As a theoretical framework, this proposal presents a comprehensive historical review of travel writing through the ages—the basic characteristics and historical development of travel writing—, from the first mythical narratives to the present days, considering how, historically, travel writers have approached and addressed facts in their accounts. The review starts in the origins of narrative and includes a revision of travel writing in ancient civilizations; travel narrative in Greece and Rome, in the Middle Ages, at the time of the discovery of America and the chronicles of the Indies, between sixteenth and eighteenth centuries—the age of the *Grand Tour* and illustrated travelers—; the Romantic writers and the African explorers in nineteenth century and travel writing in the press, ending with modern travel writings and the dichotomy between contemporary travelers and tourists.

Current research also addresses travel writing as a genre, analyzing its generic characteristics, its poetic, types, and particular pragmatic and rhetoric aspects. In addition, the research deepens in key concepts as "travel", "travel writer", "travel journalism" and "journalistic travel chronicle". It also reviews the different traveler's motivations and the relationship between travel, narrative and the hero's journey—the mythic structure of popular tales—.

This research proposes a systematization of the main traveler's narrative strategies, which function as part of the rhetorical and credibility techniques used by the writer, but also as informational discourse. Thus, the thesis explores the



pragmatics of travel writing—the utilitarian nature of the discourse—, its different textual forms (letters, diaries, guides, itineraries, books), the intertextuality issues, the importance of the narratee, how travelers manage their sources, the traveler as a witness and translator, the used precision techniques (comparison, description, and the use of *topoi*), the use of photography and illustration in travel writing and the way writers handle objectivity and relevance in their accounts.



## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: *Gilgamesh o la angustia por la muerte*. Barcelona, Editorial Kairós
- ANÓNIMO: *El cuento del naufrago*. Sevilla, Asociación andaluza de egiptología.
- ANÓNIMO: *La navegación de San Brendán*. Madrid, Akal.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2011): *Oriente empieza en El Cairo*. Alfaguara (ebook).
- ABUMALHAM, Montserrat: "Sindbad, el marino", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 299-304.
- ACOSTA MONTORO, José (1973): *Periodismo y literatura*. Tomo I-II. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- ADAMS, Percy G. (1980): *Travelers and travel liars 1660-1800*. Toronto, Dover Publications.
- ADAMS, Percy G. (1983): *Travel literature and the Evolution of the Novel*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- ADAMS, Percy G. (1988): *Travel literature through the ages: an anthology*. Nueva York, Garland Publishing.
- AGUILERA CASTILLO, César y PIZARROZO, Alejandro (1994): *Historia de la prensa*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael: "Los libros de viaje en la primera mitad del siglo XX: Julio Camba: «La rana viajera», en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 158-195.
- ALBURQUERQUE, Luis (2011): "El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género", en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, pp. 15-34.
- ALBURQUERQUE, Luis (2006): "Los «libros de viaje» como género literario", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (eds.): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 67-87.



- ALBURQUERQUE, Luis (2006b): "Periodismo y literatura: el «relato de viajes» como género híbrido a la luz de la pragmática", en *Retórica literatura y periodismo: actas del V seminario Emilio Castelar*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, pp. 167-176.
- ALIGHIERO MANACORDA, Mario (2006): "El reino medio: el escriba y los otros oficios", en *Historia de la educación I. De la Antigüedad a 1500*. México, Siglo XXI Ediciones.
- ALMARCEGUI, Patricia (2005): "El descubrimiento del Islam en los viajeros ilustrados europeos", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 104-128.
- ALMARCEGUI, Patricia (2007): "Capítulo VIII: Las lecturas del viajero", en *Alí Bey y los viajeros europeos a Oriente*. Barcelona, Bellaterra, p. 208 y ss.
- ÁLVAREZ DE LA ROSA, Antonio (2004): "Literatura y erotismo en el gran viaje de Flaubert", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail: *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 19-27.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1995): "Sobre viajes y relatos de viajes en el siglo XVIII", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 97-122.
- ÁLVAREZ MORÁN, M<sup>a</sup> Consuelo y IGLESIAS MONTIEL, Rosa M<sup>a</sup>: "Periplos en las Metamorfosis de Ovidio", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 11-37.
- ARBÓS, Federico y FANJUL, Serafín (2005): "Prólogo", en BATTUTA, Ibn: *A través del Islam*. Madrid, Alianza Editorial.
- ARETA MARIGÓ, Gema: "El Barroco y sus máscaras: vida y sucesos de la Monja Alférez", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 29-39.
- ARISTÓTELES (2011): *Poética*. Madrid, Alianza Editorial.



- AUGÉ, Marc (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2001): *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- AUGÉ, Marc: "El viaje inmóvil", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 9-15.
- BACON, Francis (1625): "XVIII: Of travel", en *The essays or counsels, civil and moral*. Project Gutenberg 2009, ebook nº 575.
- BALE, Anthony (2012): "Introduction", en MANDEVILLE, John: *Book of marvels and travels*. Oxford University Press.
- BALZAC, Honore de (1831): "La obra maestra desconocida", en *Ciudad Seva*, en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/balzac/obra.htm> [Fecha de consulta: 20 de enero de 2009].
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.: "Espacios y tiempos múltiples: el viaje y la narración de historias", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) (2006): *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 39-55.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1989): *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia.
- BARTHES, Roland (1970): "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 95-102.
- BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Paidós
- BARTHES, Roland (1994): "El efecto de lo real", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (2003): "Écrivains y Écrivants", en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix. Barral, pp. 201-211.
- BAUDELAIRE, Charles (2007): *Las flores del mal*. Madrid, Edimat Libros.



- BAUDRILLARD, Jean: "América", en ROBERSON, Susan L.(ed) (2001): *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi, pp. 132-152.
- BAULÓ DOMÉNECH, Josefa (1995): "Tres testigos de la guerra de África: Alarcón, Ros de Olano y Núñez de Arce", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 163-180.
- BATTUTA, Ibn (2005): *A través del Islam*. Madrid, Alianza Editorial
- BELENGUER JANÉ, Mariano (2002): *Periodismo de viajes. Análisis de una especialización periodística*. Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- BELZGAOU, Virgine / JAUBERT, Alain (2008): *Les récits de voyage*. Barcelore, Editions Gallimard.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo (2004): "Mario Vargas Llosa: un viaje a la selva y tres novelas (de La casa verde a El hablador)" en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 41-51.
- BENITO, Ángel (1973): *Teoría general de la información I*. Madrid, Guadiana de Publicaciones.
- BENJAMIN, Walter (1998): "El narrador", en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, pp. 111-134.
- BENJAMIN, Walter (2005): "El flâneur", en *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, pp. 421-457.
- BERCHET, Jean-Claude (1994): "La préface des récits de voyage au XIXème siècle", en Tverdota György (ed.): *Écrire le voyage*. París, Centre interuniversitaire d'études hongroises. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BERGER, John (2000): *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.
- BERMÚDEZ MEDINA, Lola (2010): "Ver y escribir", en FLAUBERT, Gustave: *Egipto. Viaje a Oriente*. España, Cabaret Voltaire.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto: "El viaje del alma al más allá: un paralelo entre Hititas y Órficos", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): 'El



- arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 33-42.
- BERNAL, Manuel (2007): *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla, Padilla Libros.
- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama.
- BLONDEL, Madeleine: "Images de l'homme volant", en MOUREAU, François (1986): *Metamorphose du récit de voyage*. Paris - Geneve, Champion-Slatkine, pp. 32-39.
- BORDONADA, Ángela Ena (1995): "Literatura de viajes. Presentación", en *Compás de letras: literatura de viajes*. Monografías de literatura española. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 7-14.
- BORGES, Jorge Luis (1965): *Historia universal de la infamia. Historia de la eternidad. Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1985): "Del culto a los libros", en *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 110-116.
- BORGES, Jorge Luis (1994): *Atlas* (con la colaboración de María Kodama). Buenos Aires, Editorial Suramericana - Lumen, 1999.
- BORM, Jan: "Defining travel: on the travel book, travel writing and terminology", en HOOPER, Glenn y YOUNGS, TIM (2004): *Perspectives on travel writing*. Inglaterra, Ashgate Publishing.
- BOTE DÍAZ, Marcos: "Sociedad, viajes y globalización: de Elcano al turismo especial", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) (2006): *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 57-69.
- BOTTÉRO, Jean (2007): *La epopeya de Gilgamesh. El gran hombre que no quería morir*. Madrid, Akal.
- BOU, Enric (1996): "Introducción", en SALINAS, Pedro: *Cartas de viaje 1912-1951*. Valencia, Editorial Pre-textos.
- BOULLÓN, Roberto C. (1986). *Las actividades turísticas recreacionales*. México, Trillas.



- BRAVO CASTILLO, Juan (1995): "Stendhal cosmopolita: una conciencia de Europa", en *Revista de Filología Francesa*, nº 7. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 53-67.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2006): "Stendhal viajero: 'Memorias de un turista', en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4: "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 189-197.
- BRAVO GARCÍA, Antonio (2004): "La historia de Bizancio en los viajeros medievales españoles. Notas para un nuevo comentario a sus relatos", en PÉREZ MARTÍN, Inmaculada y BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro (coord.): *Bizancio y la península ibérica: de la antigüedad tardía a la edad moderna*. España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 381-436.
- BRILLI, Attilio (2006): *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid, Editorial Antonio Machado.
- BRUNEL, Pierre: "Preface", en MOUREAU, François (1986): *Metamorphose du récit de voyage*. Paris - Geneve, Champion-Slatkine, pp. 7-13.
- BURGOS, Andrés (2008): *Mudanza*. Bogotá, Alfaguara.
- BUTOR, Michel (1972): "Le voyage et l'écriture", en *Romantisme. Voyager doit être un travail sérieux* vol. 2, nº4. París, Flammirion, pp. 4-19.
- CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- CALVINO, Ítalo (2007): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ediciones Siruela.
- CAMON, Ferdinando (1996): *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- CAMPBELL, Joseph (1972): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, Morag (2003): *Escribir literatura de viajes*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- CAMUS, Albert (2008): *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial.
- CAMUS, Albert (2008): *L'été*. Barcelona, Gallimard Collection Folio.



- CAPARRÓS, Martín (2012): "Por la crónica", en *El país* (Pamplinas-Blog). 15 de octubre. En <http://blogs.elpais.com/pamplinas/2012/10/por-la-crónica.html> [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2012].
- CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando: "El más allá al final del camino: de Chrétien de Troyes y Montalvo a Conrad y Céline", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 135-152.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando: "El viaje caballeresco más allá de Don Quijote", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 71-93.
- CARRIÓN, Jorge (2007). "Del viaje: penúltimas tendencias", en *Quimera*, Jordi Carrión (coord.): *Metaviajeros*, 284/5, pp. 32-33.
- CARRIÓN, Jorge (2005): "¿Una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada", en *Revista Lateral* nº 123, Barcelona, pp. 53-57.
- CARRIÓN, Jorge (2012): *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona, Anagrama.
- CARRIÓN, Jorge (2011): "El viajero franquista", en *Revista de Literatura* enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, pp. 269-282.
- CARRIZO, Sofía M. (1996): "Morfología y variantes del relato de viajes", en CARMONA FERNÁNDEZ, F. y MARTÍNEZ PÉREZ, A. (eds.): *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el nuevo mundo románico*. Servicio de publicaciones Universidad de Murcia, pp. 119-126.
- CARRIZO, Sofía M. (1997): *Poética del relato de viaje*. Erfurt, Kassel-Edition Reichenberger
- CASALS, María Jesús (2005): *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid, Editorial Fragua
- CASALS, María Jesús y SANTAMARÍA, Luisa (2000): *La opinión periodística: argumentos y géneros de la persuasión*. Madrid, Fragua editorial.



- CASSON, Leonel (1994): "Herodotus, the first travel writer", en *Travel in the ancient world*. Maryland, The Johns Hopkins University Press.
- CASTELLANI, Jean-Pierre: "Antonio Muñoz Molina: un Robinson en Manhattan", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 363-370.
- CASTELLANO, Nuria (2012): "El libro de los muertos. El viaje al más allá", en *Revista National Geographic* nº 102, pp. 30 y ss.
- CASTRO MORALES, Belén: "Andanzas y desventuras de un viajero uruguayo por la Europa de 1992: 'El camino a Ítaca', de Carlos Liscano, en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 53-64.
- CASTRO, Rodrigo (2008): "Filósofos y Viajeros. El Pensamiento como Extravío" en *Astrolabio, Revista internacional de filosofía* nº 6, pp. 1-12.
- CAVAFIS, C.P (1999): *Antología poética*. Madrid, Alianza Editorial.
- CENDRARS, Blaise (2004): *Trotamundear*. Madrid, Alianza Editorial.
- CENDRARS, Blaise (2011): *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*. París, Gallimard.
- CERVANTES, Miguel de (2012): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Cátedra.
- CERTEAU, Michel de (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana.
- CÉSAR, JULIO (1986): *La guerra de las Galias*. Barcelona, Ediciones Orbis (edición digital).
- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo (1999): *Ensayos Sobre Los Reinos Castellanos de Indias*. Madrid, Real Academia de Historia.
- CHAMPEAU, Genoviève (2001): "Texto e imagen en España de sol a sol de Alfonso Armada", en *Revista de Literatura - Instituto de Lengua, Literatura y Antropología*, enero-junio, vol. LXXIII nº 145. Madrid, CSIC, pp. 291-312.
- CHAMPEAU, Geneviève (2004): "El relato de viaje, un género fronterizo", en Champeau, Geneviève (ed.): *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, pp. 15-31.



- CHATEAUBRIAND, François-René (1859): *Voyage en Amérique*. Paris, Librairie de Gennequin Aine (edición digitalizada)
- CHATEAUBRIAND, François-René (1827): *Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París*. Madrid, Mellado Editor (Edición digitalizada).
- CHATWIN, Bruce (2005): *Los viajes: En la Patagonia, Los trazos de la canción, ¿Qué hago yo aquí?* Barcelona, Ediciones Península.
- CHAUCER, Geoffrey (2004): *Cuentos de Carterbury*. Madrid, Gredos.
- CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Siruela.
- CLIFFORD, James y Marcus, George E. (eds) (1991): *Retóricas de la antropología*. Barcelona, Ediciones Jucar.
- CLIFFORD, James (1995): *Dilemas de la cultura*. Barcelona, Gedisa.
- COLOMBI, Beatriz (2006): "El viaje y su relato", en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* n°. 43. Universidad Autónoma de México, pp. 11-35.
- COMPÈRE, Daniel (2005): *Les voyages extraordinaires de Jules Verne*. París, Pocket.
- CONDE-SALAZAR INFIESTA, Luis: "Literaturas de doble fondo: lecturas que invitan a viajar, viajes que invitan a leer", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 231-242.
- CONRAD, Joseph (2002): *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza Editorial.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente: "La 'Eneida' de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma", en *Revista de Filología Románica* n° extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 85-100
- CROUZET, Michel (1992): *Stendhal o el señor Yo Mismo*. Valencia, Alfons el Magnànim.
- CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania.



- CRUZ LEAL, Petra Iraides: "Ruta intercontinental de insignes viajeros: gallegos y canarios" CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 83-104.
- DADER, José Luis (1983): *Periodismo y pseudocomunicación política*. Eunsa, Pamplona.
- DANTE (1999): *Divina comedia*. Madrid, Unidad Editorial.
- DARBORD, Bernard y GARCÍA DE LUCAS, César: "Presentación del Tratado de Roma de Martín Martínez de Ampíes", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 95-117.
- DARWIN, Charles (2009): *Viaje de un naturalista alrededor del mundo I*. Madrid, Akal.
- DE RIQUER, M. y VALVERDE, J.M. (2009): *Historia de la literatura universal I*. Madrid, RBA.
- DEFOE, Daniel (2012): *Robinson Crusoe*. Edición de Enrique de Hériz. Madrid, Edhasa.
- DE LAS CASAS, Bartolomé (1875): *Historia de las Indias*. Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta. Edición digitalizada disponible en <http://archive.org/stream/historiaindias01casarich#page/34/mode/2up> [Fecha de consulta: enero de 2011].
- DEL PINO-DÍAZ, Fermín, RIVIALE, Pascual y VILLARÍAS-ROBLES, Juan J.R. (eds.) (2009): *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*. Madrid, CSIC.
- DEL PRADO BIEZMA, Francisco Javier: "Viajes con viático y viajes sin viático", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 15-29.
- DELGADO, Manuel (2010): "Introducción", en LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes trópicos*. Madrid, Paidós.
- DESCARTES, Rene: (2011): *Discurso del método*. Madrid, Ciro Ediciones.



- DÍAZ VIANA, Luis (1991): "Prólogo a la edición española", en CLIFFORD, James y MARCUS, George E. (eds) (1991): *Retóricas de la antropología*. Barcelona, Ediciones Jucar pp. 9-19.
- DICKENS, Charles (2010): *El viajero sin propósito*. Madrid, Gadir Editorial.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2012): *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*. España, Red Ediciones.
- DÍEZ BORQUE, José M.<sup>a</sup> (1995): "Viajeros extranjeros por la España del siglo XVII", en *Compás de letras: literatura de viajes*. Monografías de literatura española. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 79-96.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.) (2002): *Pedro Salinas: Poemas escogidos*. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- DINESEN, Isak (2011): *Memorias de África*. Madrid, Alfaguara.
- DOMÍNGUEZ, César (1997): "E contauan vna grand maravilla". Lo maravilloso y sus fórmulas retóricas en los libros de viajes medievales", en *Revista Scriptura* n°13, Universidad de Lleida, pp. 179-191.
- DORRA, Raúl (1997): "El libro y sus metáforas", en *Entre la voz y la letra*. México, Universidad Autónoma de Puebla. Plaza y Valdés Editores, pp. 169-190.
- DURRELL, Lawrence (2007): *El cuarteto de Alejandría I. Justine*. Barcelona, Edhasa.
- ELIADE, Mircea (1985): *Mito y realidad*. Madrid, Editorial Labor.
- ELIOT, Alexander (1994): "A cure for skepticism about travel journalism", en *Editor & Publisher*, New York, Vol. 127, Iss. 46, p. 56.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "Mirando a Venecia, construyendo a Lord Byron", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 159-172.
- ESPINOSA SANSANO, M<sup>a</sup> Dolores: "La inserción de lexías en el Voyage en Espagne de Daviller y su tratamiento", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 119-132.
- FABRE, Cédric (2003): *Écrivains - voyageurs*. Paris, ADPF: Association pour la diffusion de la pensée française. Ministère des Affaires Étrangères.



- FAGIOLO, Marcello y MADONNA, María Luisa (2011): "El mundo de las maravillas. arquetipos clásicos entre el Renacimiento y la Ilustración", en *Arquitecturas pintadas: del Renacimiento al siglo XVIII*, coord. por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y BOROBIA Mar, pp. 87-101.
- FARINELLI, Arturo (1942): *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Roma, Reale Accademia d'Italia.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe (2010): "La imaginación es la clave", en *Revista Muy Historia*, nº 30. Madrid, pp. 6-8.
- FERNÁNDEZ HOYA, Alberto (2006): "La estética del tránsito. Visión literaria del «infierno» en la *Odisea* y *El poema de Gilgamesh*", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* nº 33, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/infierno.html> [Fecha de consulta: enero 30 de 2012].
- FERRER, Eulelio (1997): *Información y comunicación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FERRERO, Jesús (2011): "Prólogo y notas", en *Discurso del método*. Madrid, Ciro Ediciones
- PÉREZ-FIRMAT, Gustavo (2001): "The Desi Chain", en *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi
- FLAUBERT, Gustave (2010): *Egipto. Viaje a Oriente*. España, Editorial Cabaret Voltaire.
- FLETCHER, Joann (2003): "Nefertiti resurrected", en *Discovery Channel*. Fecha de emisión: 17 de agosto. [Video].
- FLORES ARROYUELO, Francisco: "El viaje en el tiempo", en CARMONA FERNÁNDEZ, F. y MARTÍNEZ PÉREZ, A. (eds.): *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el nuevo mundo románico*. Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, pp. 321-343.
- FONSECA, Diego y EL-KADI, Aileen (eds.) (2012): *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*. Doral, Alfaguara USA.
- Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.



- FONTCUBERTA, Joan (2010): *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili (edición digital).
- FORNEAS FERNÁNDEZ, Celia (2004): "¿Periodismo o Literatura de Viajes?", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 221-240.
- FOUCAULT, Michel (2005): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1991): *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Madrid, Julio Ollero Editor (reedición facsimilar de la V.O de 1896) – También disponible en la Biblioteca virtual Andaluza, en [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1002888&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1002888&posicion=1) [Fecha de consulta: 30 de octubre de 2012].
- FRATICELLI, Barbara: "Una aventura más allá del Mar Tenebroso: el Monomotapa", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 163-181.
- FUCHS, Jack (2007): "El poder de las palabras", en *Página 12*, 9 de abril en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-82999-2007-04-09.html> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2009].
- FÜRSICH, Elfriede y KAVOORI, Anandam P. (2001): "Mapping a Critical Framework for the Study of Travel Journalism", en *International Journal of Cultural Studies*, 4(2), June, 149-171.
- FUSSELL, Paul (2001): "Travel books as literary phenomena", en *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi.
- GALICIA, María Eugenia (1992): "Prólogo", en MONTESQUIEU: *Cartas persas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria: "Una mirada a la España dieciochesca: el diario de viajes de Viera y Clavijo a La Mancha", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 105-121.
- GARCÍA RÍOS, Araceli (2002): "Prólogo", en CONRAD, Joseph: *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza Editorial.



- GARCÍA, Rocío (2012): "El mundo secreto y poderoso de los mapas", en *El País (Babelia)*, 12 de enero (p. 3).
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1993): "El hombre medieval como 'Homo Viator': peregrinos y viajeros", en DE LA IGLESIA, José Ignacio (coord.): *Actas IV Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-30.
- GARCÍA ESCALONA, Emilia: "De la reliquia al 'souvenir'", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 399-408.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1981): *Mitos, viajes y héroes*. Madrid, Taurus.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1998): "Introducción", en LUCIANO, *Relatos verídicos*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2004): "Prólogo", en HOMERO (2006): *Odisea*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA GUAL, Carlos: "Viajeros griegos. Viajes reales y fantásticos", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 85-112.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2012): "Nuestra deuda con Atenas", en *El País (Babelia)*, 7 de julio (p. 3).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): *La soledad de América Latina*. Discurso pronunciado con ocasión del Premio Nobel de Literatura. En [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html) [Fecha de consulta: septiembre 5 de 2011].
- GARCÍA-ROMERAL, Carlos (1997): *Bio-bibliografía de viajeros españoles (1900-1936)*, Madrid, Ollero y Ramos.
- GASQUET, Axel: "Bajo el cielo protector: hacia una sociología de la literatura de viajes", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 31-66.



- GELLHORN, Martha (2011): *Cinco viajes al infierno. Aventuras conmigo y ese otro*. Badalona, Altaïr.
- GENETTE, Gerard: "Fronteras del relato", en BARTHES, Roland, GREIMAS, A. J. (1972): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 193-208.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GUERRIERO, Leila (2012): "La verdad y el estilo", en *El País* (Babelia), 18 de febrero, (p.4 y ss.)
- GIL GARCÍA, Teresa: "Los viajes a las Indias: el descubrimiento de las palabras", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 155-162.
- GIL LÓPEZ, Ernesto J.: "Algunos aspectos del viaje en la literatura canaria", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 123-133
- GIL, Juan Carlos (2004): "La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo", en *Global Media Journal en español*, Vol. 1, nº 1, pp. 26-39.
- GOETHE, Johann W. (2008): *Paisajes*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- GOETHE, Johann W. (2009): *Viaje a Italia*. Barcelona, Zeta Bolsillo.
- GOMBRICH, E. H. (1998): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Editorial Debate.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier (2000): *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Grecia antigua*. Madrid, Akal.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: "Viajes de verdad, viajes de mentira: literatura de viajes del período helenístico", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 59-75.



- GOMIS, Lorenzo (1991): *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (1999): "Hacia una definición de las crónicas de Indias", en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1999 no. 28. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Computense, pp. 227-237.
- GONZÁLEZ BUENO, Antonio: "La impronta linneana en las expediciones científicas españolas", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 61-84.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy (2008): *Embajada a Tamorlán. Vida y obra del gran Tamorlán*. Red Ediciones.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, María del Rosario y VERDUGO SANTOS, Javier (2007): *Periégesis. Exposición y conferencia*. Servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: "Del viajero ilustrado al paseo literario", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 151-195
- GONZÁLEZ, Alicia Llarena: "Uno mismo es un mundo viajable": hacia el mapa narrativo de Bárbara Jacobs, en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 173-184.
- GONZÁLEZ, Joan (2008): "La dialéctica «viejo mundo» - «nuevo mundo». Observaciones sobre la significación ontológica del *homo viator* moderno", en *Heidegger y los relojes*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- GONZÁLEZ, Tomás (2011): *La luz difícil*. Bogotá, Alfaguara.
- GOYTISOLO, Juan (1989): *Estambul otomano*. Barcelona, Editorial Planeta.
- GOYTISOLO, Juan (2009): "El dulce señuelo de la inmortalidad", en *El País*, agosto 31. Sección: opinión. [Disponible en: [http://elpais.com/diario/2009/08/31/opinion/1251669605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/08/31/opinion/1251669605_850215.html). Fecha de consulta: Agosto 31 de 2009].



- GRAVON, Jeremy (1999): "Late rescue for history's castaway", en *The Guardian*. 30 de Enero. En: <http://www.guardian.co.uk/books/1999/jan/30/books.guardianreview4> [Fecha de consulta: mayo 12 de 2012].
- GRIJELMO, Alex (2012): *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. Madrid, Taurus.
- GRUENTER, Rainer (1992): "El príncipe viajero: el príncipe Hermann Pückler-Muskau en Inglaterra", en *Sobre la miseria de lo bello*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- GUERRERO, Juan Antonio (2010): "Sin perder el rumbo", en *Revista Muy Historia*, nº 30. Madrid, pp. 26-31.
- GUTIÉRREZ, José Ismael: "Testimoniando la emigración: 'La vida real', de Miguel Barnet, o la identidad desplazada" en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismael (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 135-159.
- HARRISON, Julia (2003): *Being a tourist: finding meaning in pleasure travel*. Universidad de British Columbia Canada, UBC Press.
- HAMON, Philippe (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.
- HANUSCH, Folker (2010): "The dimensions of travel journalism", en *Journalism Studies* vol. 11 nº1. Taylor and Francis, pp. 68-82.
- HANUSCH, Folker (2009): 'Taking travel journalism seriously: Suggestions for scientific inquiry into a neglected genre', en T. Flew (Ed.) *Communication, Creativity and Global Citizenship: Refereed Proceedings of the Australian and New Zealand Communications Association Annual Conference*, Brisbane, July 8-10, 623-636. Disponible en [http://www.researchgate.net/publication/228981499\\_Taking\\_travel\\_journalism\\_seriously\\_suggestions\\_for\\_scientific\\_inquiry\\_into\\_a\\_neglected\\_genre](http://www.researchgate.net/publication/228981499_Taking_travel_journalism_seriously_suggestions_for_scientific_inquiry_into_a_neglected_genre) [Fecha de consulta: septiembre 10 de 2012].
- HAZLITT, William (2010): *Ir de viaje*. Palma (España), José J. de Olaneta Editor.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta (2007): "Partir para volver: cada cuento es un viaje", en *Revista Ull Crític, L'*. nº 11-12. Universidad de Lleida, pp. 17-29.



- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fermiot (ed.) (2006): *La navegación de San Brendan*. Madrid, Akal.
- HERNÁNDEZ, José Miguel (2008): "introducción", en GOETHE, J.W.: *Paisajes*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- HERODOTO (2000): *Historia*. Tomo I-II. Madrid, Editorial Gredos.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006): *Teorías de Pragmática, de Lingüística Textual Y de Análisis Del Discurso*. Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla la Mancha.
- HOMERO (2006): *Odisea*. -V.O. Siglo VIII a.C-. Madrid, Alianza Editorial.
- HOYOS, Juan José (2003): *Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en el periodismo*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- HULME, Peter y YOUNGS, Tim (Eds.) (2002): *The Cambridge companion to travel writing*. Reino Unido, Cambridge University Press.
- HUMBOLDT, Alexander Von (2005): *Del Orinoco al Amazonas*. Barcelona, Editorial Planeta.
- HUXLEY, Aldous (1986): *A lo largo del camino*. Barcelona, Caralt Ediciones.
- IBAÑEZ, Raúl (2011): *El sueño del mapa perfecto: Cartografía y matemáticas*. Barcelona, RBA.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (2012): *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid, Alfaguara.
- JAMES, Henry (1994): *El futuro de la novela*. Madrid, Escuela de letras.
- JENOFONTE (1999): *Anabasis*. Madrid, Cátedra (edición digital).
- KANT, Immanuel (2009): "Libro segundo Analítica de lo sublime", en *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa Calpe. pp. 175-217.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2003): *Ébano*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2006): *Viajes con Herodoto*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- KAZANTAZAKIS, Nikos (1973): *Report to Greco*. Londres, Faber and Faber.
- KEROUAC, Jack (2009): *En la carretera*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- KRISTEVA, Julia (1970): "La productividad llamada texto", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 63-93.



- KUNDERA, Milán (1994): *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Tusquets.
- KUNDERA, Milán (2005): *El telón, ensayo en siete partes* (Traducción de Beatriz de Moura). Barcelona, Tusquets.
- LAFUENTE, Fernando R. (2007): "España como estereotipo de sí misma", en MARTÍNEZ, José Tono: *El orientalismo al revés*. Madrid, los libros de la Catarata.
- LANE FOX, Robin (2009): *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*. Barcelona, Crítica.
- LEJEUNE, Philippe: (1991): "El pacto autobiográfico", en *Anthropos* nº 29, pp. 47-61.
- LEPORE, Jill (2008): "Just the facts, ma'am. Fake memoirs, factual fictions, and the history of history", en *Revista New Yorker*, marzo 24. Disponible en [http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/03/24/080324crat\\_atlarge\\_lepore](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/03/24/080324crat_atlarge_lepore). [Fecha de consulta: marzo de 2008].
- LEED, Eric (2001): "The Ancients and the Moderns: from suffering to freedom", en *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi
- LEIRIS, Michel (2007): *África fantasmal*. Valencia, Pre-textos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1987): *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2010): *Tristes trópicos*. Madrid, Paidós.
- LEVI, Primo (2005): *La tregua*. Barcelona, El Aleph Editores.
- LEVI, Primo (1989): *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik Editores.
- LEVI, Primo (1987): *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik Editores.
- LIVINGSTONE, David (2008): *Viajes y exploraciones en el África del sur*. La Coruña, Ediciones del viento.
- LITVAK, Lily (1995): "Abolición del tiempo y el espacio. El tren a fines del siglo XIX", en *Compás de letras: literatura de viajes*. Monografías de literatura española. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 239-254.
- LOCKE, John (1986): *Pensamientos sobre la Educación -V.O. 1693-*. Madrid, Akal.
- LILORCA ANTOLÍN, Fina: "Del 'corazón del trópico' a la amable 'Ginebra'", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 333-339.
- LODGE, David (1999): *El arte de la ficción*. Barcelona, Ediciones Península.



- LÓPEZ; Irene (2010): "El viaje sin retorno: Consideraciones sobre la obra de W. G. Sebald", en *Revista Arte y políticas de identidad Vol.3: Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 71-86.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga: "Viaje y representación espacial", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 33-46.
- LÓPEZ CANO, José Luis (1984): *Métodos o hipótesis científicas*. México, Trillas, en: <http://www.monografias.com/trabajos11/metods/metods.shtml> [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2009].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984): "Procedimientos narrativos en la Embajada de Tamorlán", en *El Crotalón. Anuario de filología española*, Volumen I, pp. 131-146.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (2006a): "La visión de Oriente en el imaginario de los textos colombinos", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* no 20, México, pp. 131-147.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (2006b): "Para una tipología del relato de viaje, Viajes y viajeros", en LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca, y FARRÉ VIDAL, Judith (eds.): *Viajes y viajeros*. Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pp. 21-40.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio: "El viaje en la novela latina: el 'Satiricón' de Petronio y el 'Asno de Oro' de Apuleyo", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 77-84.
- LÓPEZ FONSECA, Óscar (2010): "La llamada de África", en *Revista Muy Historia*, no 30. Madrid, pp. 60-65.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel: "Andanzas y visiones de José Gutiérrez Solana", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 195-210.
- LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas
- LUCENA GIRALDO, Manuel: "Paisajes desposeídos: el tropicalismo de Alejandro de Humboldt", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.)



- (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 153-169
- LYNCH, Thomas (2004): *El enterrador*. Madrid, Santillana Ediciones.
- MACCIUCI, Raquel (2005): "La novela de Jorge Semprún: el largo viaje hacia el corazón de Galatea", en TOMÁS, Facundo y JUSTO, Isabel (Eds.): *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 153-169.
- MACKINTOCH-SMITH, Tim (2005): *Viajes con un tangerino. Tras las huellas de Ibn Battuta*. Madrid: Alianza editorial.
- MAGRIS, Claudio (2008): *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama.
- MÁLISHEV, Mijaíl (2002): "George Simmel, Vladimir Jankélévitch: fenomenología de la aventura", en *Ciencia Ergo Sum* vol. 9 n° 3. Toluca, Universidad Autónoma de México, pp. 313-318.
- MANDEVILLE, John de (2001): *Los viajes de John de Mandeville*. Madrid, Cátedra.
- MANGUEL, Alberto (2008): *Memoria para el olvido. Ensayos de Robert Louis Stevenson*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MANGUEL, Alberto (2010): *El legado de Homero*. Barcelona, Random House Mondadori.
- MANGUEL, Alberto (2012): "La noche europea", en *El País* (Babelia), 26 de mayo (p. 2).
- MARCDROUIN, Jean-Marc: "Rousseau. Una filosofía del viaje científico", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 29-44.
- MAROTTA PERAMOS, Mirella: "El viaje como diálogo con el lector: la experiencia epistolar", en *Revista de Filología Románica* n° extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 199-205
- MARTÍ, José (1882): "Jesse James, gran bandido", en *La Opinión Nacional*. Caracas. En <http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/proceres/james.htm> [Fecha de consulta: agosto 2012].
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1987): *Géneros periodísticos*. Madrid, Paraninfo.



- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1981): *La información en una sociedad industrial. Función social de los «mass-media» en un universo democrático*. Madrid, Editorial Tecnos.
- MARTÍNEZ DIAZ, Nelson (1986): "Prólogo", en PIGAFETTA: *Primer viaje alrededor del globo*. Barcelona, Orbis, pp. 4-15.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires, Biblioteca del Sur. Planeta.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2007): *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*. Conferencia octubre de 2007 en la Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa en Guadalajara. En Fundación TEM: <http://fundaciontem.org/periodismo-y-narracion-desafios-para-el-siglo-xxi-2/> [Fecha de consulta: septiembre de 2012].
- MARTINI, Stella (2004): *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Bogotá, Editorial Norma.
- MATTHIESSEN, Peter (1998): *El leopardo de las nieves*. Madrid, Ediciones Siruela.
- MCCARTHY, Mary (2008): *Piedras de Florencia*. Barcelona, Editorial Ariel.
- MÉLICH, Joan-Carles (2000): "Narración y hospitalidad" en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 25. Barcelona, Departamento de pedagogía sistémica y social de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 129-142.
- MELVILLE, Herman (2010): *Moby Dick*. Barcelona, Random House Mondadori.
- MELVILLE, Herman (2011): *Viajar*. Madrid, Gadir Editorial.
- MÉNARD, Philippe: "L'illustration du "Devisement du monde", en MOUREAU, François (1986): *Metamorphose du récit de voyage*. Paris - Geneve, Champion-Slatkine, pp. 17-31.
- MILLÁN, Saul (1997): "Los signos del cambio y el orden de las diferencias: réquiem para una modernidad homogénea", en *Revista Alteridades* nº 13. Instituto Nacional de Antropología e Historia y UAM, México, pp. 29-32.
- MOLINA, Gastón (2005): "La historización de la experiencia", en *Revista de la Academia* nº 10, pp. 255-268.
- MONMANY, Mercedes (2010): "El sueño de la serpiente", en ABC, 31 de julio (p. 6).
- MONTAIGNE, Michel de (2007): *Ensayos*. Según la edición de 1595 de Marie de Gournay. Barcelona, Acantilado (traducción de Jordi Bayod).



- MONTAIGNE, Michel de (2010): *Diario de un viaje a Italia*. Madrid, Cátedra.
- MONTES DE OCA, Francisco (2006): "Estudio preliminar", en JENOFONTE: *Anabasis*. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos.
- MOOREHEAD, Caroline (2003): *Martha Gellhorn, a Life*. Vintage, Random House (ebook).
- MORA, Teresa: "Viaje, utopía e insularidad en el Discurso del método de Descartes", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 113-130.
- MORRILLA, Loa S. (2002): *32 maneras de escribir un viaje. Las claves para tratar un viaje literariamente*. Barcelona, Colección escritura creativa, Grafein Ediciones.
- MORTON STANLEY, Henry (2005): *How I found Doctor Livingsstone. Travels, adventures and discoveries in central Africa*. Nueva York, Cosimo.
- MOUREAU, François (1986): "L'imaginaire vrai", en *Metamorphose du récit de voyage*. Paris-Geneve, Champion-Slatkine, pp. 165-167.
- MOUREAU, François: "Viajar por Europa en el Siglo de las Luces", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 25-47.
- MROZEK, Slawomir (2007): *Juego de azar*. Barcelona, Acantilado.
- MUÑOZ, José María (2008): "África y algunos otros fantasmas", en *Revista de libros* nº 135, Fundación Caja Madrid, pp. 31-34.
- MURAKAMI, Haruki (2008): *After Dark*. Barcelona, Tusquets Editores.
- NAGY-ZEKMI, Silvia M.: "El viaje sin vuelta: la narrativa del exilio", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 185-198.
- NEGRE RIGOL, Montserrat (1992): "El lenguaje de los mitos", en Thémara, *Revista de Filología* nº9, servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 257-270.
- NERVAL, Gérard de (2011): *Voyage en Orient I*. Les Editions de Londres (ebook).
- NIETZSCHE, Friedrich (1990): *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos
- NIETZSCHE, Friedrich (2003): *Más allá del bien y el mal*. Madrid, Alianza Editorial



- NIETZSCHE, Friedrich (2006): *El viajero y su sombra*. Madrid, Editorial EDAF
- NIETZSCHE, Friedrich: (1993): "Así habló Zarathustra", en *Nietzsche: Vida, pensamiento y obra*. Colección Grandes pensadores (2007). Madrid, Planeta DeAgostini.
- NOOTEBOOM, Cees (2002): *Hotel nómada*. Madrid, Ediciones Siruela.
- NORMAN, Howard (1999): "Peter Matthiessen: The Art of Fiction", en *The Paris Review* nº 157, pp. 186-215.
- NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar (2001): *Naufragios*. (Edición de Trinidad Barrera). Madrid, Alianza Editorial.
- O'GORMAN, Edmundo (1977): *La invención de América*. México, Fondo de Cultura Económica.
- O'GORMAN, Edmundo (1974): "Noticias sobre la vida de Tucídides", en *Guerra del Peloponeso*. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos (traducción de Diego Gracián).
- ORDOÑEZ-BURGOS, Jorge (2009): "Viajeros e historiadores griegos: investigadores de la esencia del hombre y la cultura", en *Revista de filología y psicología* Volumen 4, nº19, pp. 5-25.
- ORTAS DURAND, Esther: "La España de los viajeros (1755-1846): imágenes reales, literaturizadas, soñadas", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 48-91.
- ORTEGA ROMÁN, Juan José: "La descripción en el relato de viajes: los tópicos", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 207-232.
- ORWELL, George (2001): *Down and out in Paris and London*. Londres, Penguin Books.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío: "Rubén Darío en el eje del 98: España entre la crónica y el viaje", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 181-194.
- PAJÓN LEYRA, Irene (2009): *Paradoxografía griega: estudio de un género literario*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.



- en <http://eprints.ucm.es/9415/1/T30693.pdf> [Fecha de consulta: marzo de 2012].
- PALOMO, Federico (2005): "Corregir letras para unir espíritus. Los jesuitas y las cartas edificantes en el Portugal del siglo XVI", en *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos IV. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 57-81.
- PAMUK, Orhan (2010): *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona, Mondadori.
- PARCAK, Sarah (2012): Archeology from space (video), en *Ted Conferences*: [http://www.ted.com/talks/sarah\\_parcak\\_archeology\\_from\\_space.html](http://www.ted.com/talks/sarah_parcak_archeology_from_space.html) [Fecha de consulta: junio 30 de 2012].
- PAREDES, Juan: "De curiosidad y de lástima dejamos nuestro Derecho viaje" (I,13): el viaje como marco, tema y estructura en los cuentos del Quijote", en CARMONA FERNÁNDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) 2006: *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 275-284.
- PAREDES, Juan (1996): "El viaje como marco y como cuento: Calila e Dimna, Dante y Chaucer", en CARMONA FERNÁNDEZ, F. y MARTÍNEZ PÉREZ, A. (eds.): *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el nuevo mundo románico*. Servicio de publicaciones Universidad de Murcia, pp. 269-285.
- PARK, Mungo (2008): *Viaje a las regiones interiores de África*. La Coruña, Ediciones del viento.
- PARREÑO, José María (1999): *Viajes de un antipático*. Madrid, Árdora Ediciones.
- PASQUALI, Adrien (1994): *Le tour des horizons. Critique et récits de voyages*. París, Klincksieck.
- PAZ, Octavio (2001): *Vislumbres de la India*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- PÉREZ GALLEGU, Cándido (1995): "El diálogo en las novelas de viajes", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 47-64.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier: "Viajeros de lo sublime", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes*,



- Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 131-158.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984): *Estudio literario de los libros de viajes medievales*. Madrid, Epos, pp. 217-239.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995): "Maravillas en los libros de viajes medievales", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 65-78.
- PÉREZ, Antonio: "De cazadores de cabezas a cazadores de sueños: la Amazonía en la literatura de viajes", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 195-228.
- PESSOA, Fernando (2010): *El libro del desasosiego*. Tenerife, Ediciones Baile del Sol.
- PETRARCA, Francesco (2000): "Subida al Monte Ventoso" -V.O. 1336-, en *Manifiestos del Humanismo*. Colección Nexos, Barcelona Ed. Península, pp. 25-35.
- PIGAFETTA, Antonio (1986): *Primero viaje alrededor del globo*. Barcelona, Ediciones Orbis.
- PIMENTEL, Juan (2003): "Impostores y testigos: verosimilitud y escritura en las relaciones de viaje", en BARONA, J.L, MOSCOSO PIMENTEL (eds.): *La Ilustración y las ciencias: Para una historia de la objetividad*. España, Universidad de València, pp. 237-259.
- PIMENTEL, Juan (2003): *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid, Marcial Pons Historia.
- PIMENTEL, Juan: "El día que el Rey de Siam oyó hablar del hielo: viajeros, poetas y ladrones", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 89-107.
- PIMENTEL, Juan: "La esfera imperfecta. Mediciones y circunnavegaciones del globo en el s. XVIII", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*.



- Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 13-28
- PINTADO, Francisco (2005): "La literatura de viajes: Historia, aventuras y ciencia ficción", en *Primeras noticias, Revista de literatura* nº 212. pp. 17-25.
- PINTO, Ana (2001): "Introducción", en MANDEVILLE: *Los viajes de John de Mandeville*. Madrid, Cátedra.
- PIRANDELLO, Luigi (2012): *El viaje*. Madrid, Nórdica.
- PITOL, Sergio (2000): *El viaje*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- PLATÓN (2011): *La República*. Madrid, Alianza Editorial.
- POLO, Marco (1991): *El libro de las maravillas del mundo*. Madrid, Cátedra.
- POPEANGA, Eugenia: "La India de Mircea Eliade: un viaje iniciático", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 341-362.
- POPEANGA, Eugenia y FRATICELLI, Barbara (coords.) (2006): La aventura de viajar y sus escrituras. *Revista de Filología Románica*. Anejo IV. Serie de monografías. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- PORLAN, Alberto (2010): "Antes estaba yo", en *Revista Muy Historia*, no 30. Madrid, pp. 72-77.
- PRATT, Mary Louise (1991): "Trabajo de campo en lugares comunes", en CLIFFORD, James y Marcus, George E. (eds) (1991): *Retóricas de la antropología*. Barcelona, Ediciones Jucar.
- PRATT, Mary Louise: "Scratches on the face of the country; or what Mr. Barrow saw in the land of Bushmen", en ROBERSON, Susan L.(ed) (2001): *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi, pp. 132-152.
- PRATT, Mary Louise (2003): *Imperial eyes: studies in travel writing and transculturation*. Londres, Taylor & Francis.
- PROPP, Vladimir (2001): *Morfología del cuento*. Madrid, Ediciones Akal.
- RACAULT, Jean Michel: "Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyages imaginaires à la fin de l'Age classique (1676-1726), en MOUREAU, François (1986): *Metamorphose du récit de voyage*. Paris - Geneve, Champion-Slatkine, pp. 82-109.



- RADERS, Margit: "Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viajes", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 315-327.
- RÁMILA, Janire (2010): "Héroes en los confines del mundo", en *Revista Muy Historia*, no 30. Madrid, pp. 38-47.
- RAPOSO, Berta y GARCÍA-WISTÄD, Ingrid (2009): *Viajes y viajeros, entre ficción y realidad: Alemania - España*. Valencia, Universidad de Valencia.
- REGÁS, Rosa (2000a): "Tras las fuentes del Nilo", en *El mundo*, 14 de agosto.
- REGÁS, Rosa (2000b): "«Viaje del Beagle» de Charles Darwin", en *El mundo*, 18 de agosto.
- REGUILLO, Rossana (2000): "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", en *Revista Diálogos de la comunicación* no 58, pp. 57-67.
- RESTREPO, Laura (2005): *La novia oscura*. Madrid, Alfaguara.
- REVERTE, Javier (1997): "El viaje como creación", en *Revista de occidente* nº 193, pp. 37-46.
- REVERTE, Javier (2004): *Vagabundo en África*. Barcelona, Areté.
- REVERTE, Javier (2008): "Prólogo", en LIVINGSTONE, David: *Viajes y exploraciones en el África del sur*. La Coruña, Ediciones del viento, pp. 13-18.
- REVERTE, Javier (2009): "Las raíces de lo humano", en *Mercurio. Panorama de libros* nº 109, en: <http://www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2009/mercurio-109/169-14-las-raices-de-lo-humano-> [Fecha de consulta: octubre 10 de 2011].
- REYES, Rogelio (1993): "Viaje y literatura en el «fin de siglo» español: el viaje urbano de los bohemios", en *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)* nº 146. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 89-110.
- RICHARD, Jean (1981): *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Lovaina (Bélgica), Institut d'Études Medievales.



- RIFFATERRE, Michel (1997): "Semiótica Intertextual: el interpretante", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas, La Habana.
- RILKE, Rainer Maria (2007): *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Ediciones Hiperión.
- RIMBAUD, Arthur (1980): *Cartas abisinias 1880-1891*. Barcelona, Tusquets.
- RINGGAARD, Dan (2010): "Travel and testimony: the rhetoric of authenticity" en KNUDSEN, Britta y VAADE, Anne Marit (eds): *Re-Investing authenticity: Tourism, Places and Emotions*. Gran Bretaña, Travel view publications, pp. 108-120.
- RÍOS TORRES, Félix J.: "Transformaciones temáticas en la recepción de imágenes marítimas en la literatura española de los Siglos de Oro", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 217-233.
- RIVAS NIETO, Pedro Eduardo (2006): *Historia y naturaleza del periodismo de viajes*. Madrid, Miraguano Ediciones.
- ROBERSON, Susan L. (ed.) (2001): *Defining Travel: diverse visions*. EE.UU, University Press of Mississippi.
- ROBIN, Christian: "Exploration et extrapolatin dans les voyages extraordinaires de Jules Verne", en MOUREAU, François (1986): *Metamorphose du récit de voyage*. Paris-Geneve, Champion-Slatkine, pp. 116-131.
- RODILLA, María José (2005): "Espacios sagrados y espacios míticos. La retórica del viaje en las Andanzas de Pero Tafur", en *Revista Casa del tiempo*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 7-12.
- RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando: "Contra el viajero: narración y apropiación en torno a la acción colonial Española en Marruecos", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp.171-194.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1995): "El viaje vertical: globos aerostáticos y costumbrismo", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 145-162



- ROMERO TOBAR, Leonardo: "Prólogo", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 7-9.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: "La reescritura en los libros de viaje: las 'Cartas de Rusia' de Juan Valera", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 129-150.
- ROUSSEAU, Jean Jaques (1985): *Emilio*. Madrid, Edaf.
- ROTKER, Susana (2005): *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica - Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- ROY, Joaquín (2000): *Periodismo y ensayo: de Colón al 'Boom'*. España, Edicions de la Universitat de Lleida.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1986): *Libros españoles de viajes medievales*. Madrid, Taurus.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1996): "Viajes, mapas y literatura en la España Medieval", en CARMONA FERNÁNDEZ, F. y MARTÍNEZ PÉREZ, A. (eds.): *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el nuevo mundo románico*. Servicio de publicaciones Universidad de Murcia, pp. 321-343.
- RUBIO TOVAR, Joaquín: "Rilke, sin moradas", en CARMONA FERNANDEZ, F y GARCÍA Cano (eds.) (2006): *Libros de viaje y viajeros en la literatura y la historia*. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, pp. 285-300
- RUBIO, Pilar: "Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea", en LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (Eds.) (2006): *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 243-256.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: "Viaje, autobiografía y memoria en 'Un verano en Tenerife', de Dulce María Loynaz", en CRUZ LEAL, Petra Iraides y GUTIÉRREZ, José Ismail (2004): *La estirpe de Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid, Editorial Betania, pp. 235-244.
- RUIZ MONTEJO, M. Inés: "El Camino a Santiago: andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el 'Liber Peregrinationis'", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 103-110.



- RULL, David y SERRALLONGA, Jordi (2008): *Viajes y viajeros. La aventura de viajar: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial UOC.
- RUSSELL, Bertrand (2009): *Historia de la filosofía*. Madrid, RBA.
- SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. V.O. 1978. Madrid, Editorial Debate.
- SAINT EXÚPERY, Antoine de (2000a): *Carta a un rehén*. Barcelona, Círculo de lectores.
- SAINT EXÚPERY, Antoine de (2000b): *Carta Carta al General X*. Barcelona, Círculo de lectores.
- SAINT EXÚPERY, Antoine de (2000c): *Tierra de los hombres*. Barcelona, Círculo de lectores.
- SIAMÓSATA, Luciano de (1998): "Relatos verídicos", en *Relatos Fantásticos*. Madrid, Alianza editorial (Traducción Carlos García Gual).
- SIÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel (2006): *El cuento del naufrago*. Sevilla, Asociación andaluza de egiptología.
- SANTAYANA, Jorge (1964): "Filosofía del viaje", en *Revista de Occidente* II Etapa nº 21, España. pp. 276-287.
- SANTERBÁS, Santiago (2010): "Introducción", en MONTAIGNE: *Diario de un viaje a Italia*. Madrid, Cátedra.
- SANTOS ALMEIDA, Carla: (2004): "Perception and Interpretation of Leisure Travel Articles", en *Leisure Sciences* 26, pp. 393-410.
- SARAMAGO, José (2010): *Viaje a Portugal* (ebook). Alfaguara, traducción de Basilio Losada.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra.
- SHAPIN, Steven (2000): *La revolución científica: una mirada alternativa*. Barcelona, Editorial Paidós.
- SCHRADER, Carlos (2000): "Introducción" en Herodoto: *Historia*. Madrid, Editorial Gredos, p. IX-XLIX.
- SELL, Jonathan P.A (2006): *Rethoric and wonder in English travel writing 1560-1613*. Gran Bretaña, Ashgate publishing.



- SEMPRÚN, Jorge (1995): *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets Editores.
- SEMPRÚN, Jorge (2004): *El largo viaje*. Barcelona, Tusquets Editores.
- SHERAND, Robert H. (1894): "Jules Verne at home. His own account of his life and work", en *McClure's Magazine*, volumen II, nº 2, enero de 1894. En <http://jgverne.cmact.com/Biografia/Sherard1.htm#Nota6> [Fecha de consulta: marzo de 2012]
- SIERRA, Francisco (1999): *Elementos de teoría de la información*. Sevilla, Editorial Mad.
- SILVA CASTILLO, (2006): *Gilgamesh o la angustia por la muerte*. Barcelona, Editorial Kairós.
- SILVA, Lorenzo (2000): *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid, Grupo Anaya.
- SILVA, Lorenzo (2008): "El historiador y el cuentista", en *La novela histórica como recurso didáctico para las ciencias sociales*. España, Secretaría de Estado de Educación y Formación, pp. 255-257.
- SMITH, Adam (1983): *La riqueza de las naciones*. Tomo II. Barcelona, Orbis.
- SMITH, Anthony (1984): *La geopolítica de la información: cómo la cultura occidental domina el mundo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SOARES, Isabel (2009). "South: Where Travel Meets Literary Journalism", en *Literary Journalism Studies* vol.1 nº1, pp.17-30.
- SOARES, Isabel: "Literary journalism's magnetic pull: britain's 'new' journalism and the Portuguese at the Fin-de-Siècle", en BACK, John S. y Reynolds, Bill (2011): *Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influence*. EE.UU, University of Massachusetts Press, pp. 118-133.
- SOLER QUINTANA, Isabel: "El Dies irae del naufragio o las crónicas de un mar barroco", en CALDERÓN QUINDÓS, Fernando (Coord.) - PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (Coord.) (2009): *Viajes, Literatura y pensamiento*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 45-60.
- SORELA, Pedro (1997): "Invitación al viaje", en *Revista Quimera*. Mayo/Julio. Barcelona, (p. 133).
- SORELA, Pedro (2000a): "Un escritor sin red" (prólogo), en SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Tierra de los hombres*. Madrid, Círculo de Lectores.



- SORELA, Pedro (2000b): "Las columnas impiden ver el bosque", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* no 6. Servicio de publicaciones Universidad Complutense, pp. 15-20.
- SORELA, Pedro (2003): *Cuentos invisibles*. Madrid, Alfaguara.
- SORELA, Pedro (2003b): "Maquiavelo entre los árabes", en *Revista de libros* nº 84. Fundación Caja Madrid (p. 39).
- SORELA, Pedro (2006a): *Ya verás*. Madrid, Alfaguara.
- SORELA, Pedro (2006b): *Dibujando la tormenta. Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare, Saint-Exupéry. Inventores de la escritura moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- SORELA, Pedro (2008): *Historia de las despedidas*. Madrid, Alianza Editorial.
- SORELA, Pedro (2009): "Yo nací extranjero". Conferencia en el *Instituto Cervantes de Dublín*, noviembre. En: <http://www.pedrosorela.com/articulos/conferencias/item/yo-naci-extranjero.html> [Fecha de consulta: enero de 2012].
- SORELA, Pedro (2011): "Ladrón de árboles". En: <http://www.pedrosorela.com/obra/cuentos/ladron-de-arboles.html> [Fecha de consulta: agosto 20 de 2011].
- SORELA, Pedro (2012): *El sol como disfraz*. Madrid, Alfaguara.
- SORELA, Pedro (2012a): "Dictado por el tiempo: el relato cronológico", en: [http://www.pedrosorela.com/sastreria/item/dictado-por-el-tiempo-el-relato-cronologico.html?category\\_id=27](http://www.pedrosorela.com/sastreria/item/dictado-por-el-tiempo-el-relato-cronologico.html?category_id=27) [Fecha de consulta: junio de 2012].
- SORELA, Pedro (2012b): "Entrevista a Pedro Sorela por Javier Mayoral", en [http://www.youtube.com/watch?v=NLpDvvPf6nA&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=NLpDvvPf6nA&feature=player_embedded) [Fecha de consulta: 8 de junio de 2012].
- SORELA, Pedro (2012c): "Carta a un viajero sin billete de regreso", en <http://www.pedrosorela.com/cometario/item/carta-a-un-viajero-sin-billete-de-regreso.html> [Fecha de consluta: 12 de febrero de 2012].
- SORIANO, Nieves (2009): *Viajeros románticos a Oriente. Delacroix, Flaubert y Nerval*. Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- SOTO, Fernando Jorge: "El viajero del romanticismo. el siglo XIX y la experiencia sensible del viaje", en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, en: <http://www.edhistorica.com/pdfs/>



VIAJEROS\_Ilustrados\_y\_Romanticos\_siglo\_XVIII\_XIX\_.pdf [Fecha de consulta: 30 de julio de 2009].

SOTO-ROLAND, Fernando Jorge: "Viajeros ilustrados. El Grand Tour, el siglo XVIII y el mundo catalogado" en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, en: <http://www.cervantesvirtual.com/viajeros-ilustrados/viajeros-ilustrados.shtml> [Fecha de consulta: 30 de julio de 2009].

SOUBLIN, Jean (2003): *La segunda mirada. Viajeros y bárbaros en la literatura*. Barcelona, Tusquets.

SOUVIRÓN, Bernardo (2010): "Los primeros navegantes de la historia", en *Revista Muy Historia*, nº 30. Madrid, pp. 32-35.

SPACCARELLI, Thomas D.: "La ideología de la peregrinación", en *Revista de Filología Románica* nº extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 119-127.

SPURR, David (1999): *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and imperial administration*. EE.UU, Duke University Press

STEIN, Jean (1956): "The art of fiction: William Faulkner", en *The Paris Review* nº12, en: <http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner> [Fecha de consulta: 23 de julio de 2009]

STENDHAL, (1968): *Paseos por Roma* (Traducción de María Solá). Madrid, Editorial lorenzana

STENDHAL (2011): *El síndrome del viajero. Diario de Florencia*. Madrid, Gadir Editorial.

STENDHAL (2012): *Rojo y negro*. Madrid, Gredos.

STERNE, Laurence (2008): *Viaje sentimental*. V.O. 1768. Madrid, Editorial Funambulista

STEVENSON, Robert L. (1996): *The Silverado squatters* -V.O. 1906-. Project Gutenberg, ebook nº 516.

STEVENSON, R.L. (2008): *Memoria para el olvido. Ensayos de Robert Louis Stevenson*. México, Fondo de Cultura Económica.

STEVENSON, R.L. (2008): "Un humilde reproche", en *Memoria para el olvido. Ensayos de Robert Louis Stevenson*. México, Fondo de Cultura Económica. pp. 237-246.



- STEVENSON, Robert L. (2010): *Excursiones a pie*. Palma (España), Juan José de Olañeta
- STIEGLER, Bern (1999): La surface du monde: notes sur Théophile Gautier. *Romantisme* vol.29 n° 105. París, Centre de Documentation Universitaire et de la Societe d'Edition d'Enseignement Superieur Reunis, pp. 91-95.
- SWICK, Thomas (2001) "The travel section: Roads not taken", en *Columbia Journalism Review*, May/June, pp. 65-67.
- SWIFT, Jonathan (1999): *Los viajes de Gulliver*. Madrid, Unidad Editorial.
- TAFUR, Pero (2009): *Andanças e viajes*. Andalucía, Fundación Juan Manuel Lara.
- TAYLOR, John (2010): *Journey Through the Afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead*. Londres, British Museum Press (ebook).
- THEROUX, Paul (2012): *El tao del viajero. Enseñanzas de vidas en la carretera*. Madrid, Alfaguara.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La conquista de América*. México, Siglo XXI Editores.
- TODOROV, Tzvetan (1993): *Las morales de la historia*. Barcelona, Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2003): *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI Editores.
- TIROYAT, Henri (1994): *Baudelaire*. París, Flammarion.
- TIUCÍDIDES (2007): *Guerra del Peloponeso*. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos.
- TUCKER, Georges Hugo (2003): *Homo Viator: itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance*. Ginebra, Droz.
- TUDORAS, Laura Eugenia: "El viaje de los sentidos en los jardines de Mogador", en *Revista de Filología Románica* n° extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 387-398.
- TURNER, Louis y ASH, John (1991): *La horda dorada. El turismo internacional y la periferia del placer*. Madrid, Ediciones Endimión.
- TURÓN, María Ángeles (2001): "Aprender a leer desde lo narrativo", en *A Parte Rei*, *Revista de filosofía* no 17, pp. 1-9.
- TWAIN, Mark (2008): *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Oxford, Oxford University Press.



- TWAIN, Mark (2009): *Guía para viajeros inocentes*. La Coruña, Ediciones del Viento.
- TEJEDOR, Santiago y LARRONDO, Ainara (2010): "Cuadernos de viaje 2.0: análisis de las oportunidades del weblog para relato de viajes", en *Revista Tercer Milenio* N° 19, Año XV - Mayo. Universidad Católica de Chile.
- UNCETA SATRÚSTEGUI, María: "La escritura actual de los textos de viaje", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 196-205.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral
- VARGAS LLOSA, Mario (2004): *La tentación de lo imposible*. Madrid, Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, Mario: "Don Quijote de la Mancha, una novela del siglo XXI", en VV.AA (2011): *Somos lo que leemos. Diez años de ensayo literario en Letras Libres*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 157-175.
- VARÍAS, Carlos (1999): "Introducción. Vida y obras de Jenofonte", en JENOFONTE: *Anabasis*. Madrid, Cátedra (edición digital).
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel: "Fenomenología de la itinerancia alemana en España. Contextos, textos y contrastes", en RAPOSO, Berta y GARCÍA-WISTÄD, Ingrid (2009): *Viajes y viajeros, entre ficción y realidad: Alemania - España*. Valencia, Universidad de Valencia.
- VEGAS MONTANER, Luis: "Enoc, viajero celeste más allá de la muerte", en *Revista de Filología Románica* n° extraordinario 4 (2006): "El arte de viajar y sus aventuras". Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 43-58.
- VERNE, Julio (2000): *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Madrid, Ediciones Rialp.
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe (1995): "Paraliteratura y libros de viajes", en *Compás de letras: literatura de viajes. Monografías de literatura española*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 15-32.
- VILLORO, Juan (2005): *Safari accidental*. México, Joaquín Mortiz (Planeta).
- VOGLER, Christopher (2002): *El viaje de un escritor*. Barcelona, Ediciones Robinbook.



- VV.AA (1957): "Pinturas y dibujos desconocidos de escritores famosos", en *Revista El Correo* nº 8. París, UNESCO.
- VV.AA (2011): *Grandes reportajes de la historia*. Barcelona, Acantilado.
- WALLRAFF, Günter (1999): *Cabeza de turco*. Barcelona, Anagrama.
- WATSON, Peter (2006): *Historia de las ideas*. Barcelona, Crítica.
- WINTLE, Justin (1992): *Romancing Vietnam*. London, Penguin Books.
- WITTKOWER, Rudolf (2006): *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid, Siruela.
- WOLFE, Tom (2012): *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.
- WOLFZETTEL, Friedrich: "Relato de viaje y estructura mítica", en ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.) (2005): *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid, Ediciones Akal, pp. 10-24.
- ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama.
- ZIMMER, Carl (2005): "How and Where Did Life on Earth Arise?", en *Science Magazine*, Vol. 309 nº. 5731, EE.UU, p. 89.